وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

مطالعات

في الفن التشكيلي العالمي



أعلام ومدارس

وتيارات فنيّة

(أوراق منسية لم تنشر)

صدقي إسماعيل

آفاق ثقافية
١٠٢

إعداد وتحرير
عواطف الحفار إسماعيل

مطالعات

في الفن التشكيلي العالمي

أعلام ومدارس وتيارات فنيّة

آفاق ثقافية

رئيس مجلس الإدارة

رياض عصمت

وزير الثقافة

المشرف العام والمدير المسؤول

محمود عبد الواحد

المدير العام للهيئة العامة السورية للكتاب

رئيس التحرير

د. نهاد الجرد

صدقي إسماعيل

مطالعـات
في الفن التشكيلي العالمي

أعلام ومدارس وتيارات فنيّة

(أوراق منسية لم تنشر)

إعداد وتحرير
عواطف الحفار إسماعيل

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشـق ٢٠١١م

آفـاق ثقافيـة

العـدد (١٠٢)

تشرين الأول ٢٠١١م

مطالعات في الفن التشكيلي العالمي: أعـلام ومـدارس وتيارات فنيّـة / صدقي إسماعيل؛ إعداد وتحرير عواطف الحفار إسماعيل .- دمشق : الهيئة العامـة الـسورية للكتاب، ٢٠١١م.- ٢٤٠ ص؛ ٢٠ سم.

(آفاق ثقافية؛ ١٠٢)

١- ٧٣٠ إ س م م ٢- ٧٥٩ إ س م ٣- العنوان ٤- إسماعيل ٥- إسماعيل ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

صدقي إسماعيل

عاشق الفن الجميل

من بين الأوراق المنسية، التي تركها الأديب الراحل صدقي إسماعيل، هذه المقالات التي لم يتح لها أن تنشر ضمن المؤلفات الكاملة، التي صدرت في الثمانينيات من القرن الماضي، وهي تضيء جانباً مهماً من شخصية الأديب والمفكر صدقي إسماعيل، وهذه الأوراق، التي كانت منسية، ترى النور في هذا الكتاب بفضل السيدة الأديبة عواطف الحفار إسماعيل، وتضم مقالات كان صدقي قد كتبها حول أعلام وعمالقة فن التصوير، وقد أرسلت بها إلى الهيئة العامة السورية للكتاب بعد تنضيدها لنشرها، ويجد القارئ فيها تراجم لفنانين احتلوا مقاعدهم الأبدية في مسيرة الفن الخالدة، وتحليلاً لأعمالهم الفنية المشهورة ، منهم ميكيل آنج Michel Angelo ١٤٧٥–٥٦٤ ، وبول كلي Paul Klee ١٨٧٩–١٩٤٠، وأوجين ديلاكروا Eugene Delacroix ١٧٩٨–١٨٦٣، ورامبرانت Rembrandt van Rigin ١٦٠٦–١٦٦٩، وغيرهم ممن سيجد

القارئ تراجمهم هنا، فهذه المقالات بشكلها الحالي يمكن أن تكون موطن اهتمام شريحة واسعة من القراء.

كان كاتب هذه المقالات مثقفاً من طراز فريد، امتدت اهتماماته إلى حقول واسعة في الثقافة، بدءاً من التراث العربي القديم، واستعادته وإحياء رموزه، والشعر وإبداعه والكتابة فيه، والسياسة، والرواية والقصة إبداعاً ونقداً، وتقريب الفكر والثقافة والفنون الأوروبية، والتنويه بنتاج أعلامها محلياً، ولعل هذه المقالات أن تكون مثلاً طيباً على اهتمام كاتبها بالفنون التشكيلية، ويبدو أنه كتبها أو قام بترجمتها من المصادر التي اقتناها في أثناء رحلاته وإقامته في أوروبا، فها هو يراسل أخاه (أدهم) الفنان التشكيلي الذي كان يدرس في إيطاليا يرجوه أن يكتب إليه عن أخبار الأدب والفن، ويزوده بصور لوحات الفنانين الذين يكتب عنهم يقول:

".. أقضي الوقت هنا في التدريس حتى الظهر، وبعد ذلك انصرف إلى شؤوني الخاصة من كتابة وترجمة. أوشك أن أنتهي من الكتابة عن (فان غوخ) وسوف أستطيع الكتابة إليك طويلاً عن أشياء كثيرة، لا علاقة لها بأمور الحياة الثقيلة.. ماذا تقرأ هذه الأيام؟ وماذا تفعل؟ قلت لك مراراً أن تكتب إلي بالتفصيل عن الشؤون الأدبية والفنية، لأنني في يقظة فنية حديثة، أخشى أن تزول.. إذا استطعت أن ترسل لي بعض الصور

عن فنانين معاصرين فلا تتأخر.. وخاصة للفنان الروسي (فاسيلي كاندنيسكي) الذي يعتبرونه مؤسس الفن التجريدي في الفن المعاصر، لقد أنتج أول أثر (غير مشخص) في لوحة مائية، ووضع مراحل الفن المجرد في كتابه (نظرات على الماضي) الذي يجسد فيه نظريته، بأن الرغبة الداخلية للفنان هي التي تحدد الشكل. والانفصال بين مجال الفن ومجال الطبيعة يقوى يوماً بعد يوم. حتى أنه يرى، أن كلاً منهما منفصل تمام الانفصال عن الآخر... فألوانه صارخة حارة، ورسومه على جانب من الروح السديمية، غير أن هذا السديم كان يخضع لحتمية باطنية، وهي نزعة للتعبير عن القوى الكونية التي تتجاوز حدود الفرد... وبعد أن تعرف على فرانز مارك، وأوغست ماك، وبول كلي، أصدر مجموعة (الفارس الأزرق) وأصبح هذا الاسم بعدها يرمز إلى اتجاه الفن الحديث في ألمانيا." (١). ويخبره عن اهتماماته بالفنون قائلاً:

«في هذه الأيام أقضي الساعات الطوال في القراءة والكتابة. لأن حسنات الشتاء على ما يبدو، أنه يرغم الإنسان على النظر إلى نفسه، والانصراف عن عالم الأشياء بألوانه وأضوائه، إلى عالم

---

(١) انظر: أوراق منسية للأديب الراحل صدقي إسماعيل: رسائل لم تنشر كانت قد أرسلت إلى عائلته وأصدقائه في أوقات مختلفة ، دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٩م، الرسالة الأولى.

داخلي مليء، لا يستطيع المرء أمامه إلا الصمت. لأنه نزعة غريبة إلى التعبير واختيار الأشكال والصور، التي نستطيع بها إغناء الطبيعة الشاحبة، وبعث الحرارة والدفء في صقيعها اللانهائي... بين يدي الآن كتاب ضخم عن (الفنان وعمله) قام بتأليفه مؤرخ الفن المعروف لويس هوتكور L. Hautecour الذي طالما تحدثت عنه الأوساط الثقافية المعنية بتاريخ الفن، خلال الأعوام الأخيرة. غير أن المجلد الأول قد اقتصر على موضوع واحد ما يزال يتشعب في دراسات علم الجمال الأخيرة، وهو الإبداع الفني، وهو العنوان الذي وضع من أجل هذا الجزء. لقد تناول المؤلف في مجلده الجديد كل الدراسات السابقة الغزيرة عن تفسير الفن بصورة عامة، ودراسة عناصره وعوامله المتعددة، وقد سبق لهوتكور أن شارك في دراسة من هذا القبيل بكتاب نشره عام ١٩٤٢ بعنوان (الأدب والتصوير في فرنسا من القرن السابع عشر إلى القرن العشرين) وقد حاول في هذه الدراسة أن يركز على شخصية الفنان باعتباره العنصر الأول في الإبداع الفني، وأن يتناول على نحو خاص الفرق بين الشروط الشخصية للعمل الفني، أي الشروط المتعلقة بمزاج الفنان وظروفه الاقتصادية والطبقية الخ.. وبين الشروط التي ينبغي أن تتوافر لعملية الإبداع أو الخلق الفني الذي أصبحنا نصف به كل نتاج يحمل شيئاً من طابع الجدة والجمال....

ويرى هوتكور أن ثمة التباساً كبيراً بين العمل الخلّاق للفن وبين الفنِ ذاتِه. لم يكن القدامى على خطأ حين اقتصروا في استخدام كلمة العبقرية على نماذج معينة من روائع الآثار، وعلى أشخاصٍ معينين من أصحاب النبوغ، هناك فنان وهناك فنان عبقري، ولكننا لسوء الحظ أصبحنا نتحدث عن أي نتاج جيد في الفن، على أنه ثمرة للعبقرية وهذا خطأ. وكثيراً ما نعمد إلى تحديد العبقرية من خلال الفنان ذاته، وكلنا نعرف بعض الحدود الفاصلة بين ميشيل آنج مثلاً وبين جميع الذين عاصروه، ولكنَّ هذا التمييز في الحقيقة ليس إلا تبايناً في رد الفعل على شروط واحدة. إن العبقرية تتحدد بمقدار ما يواجه به الفنان شروطاً معينة في البيئة على نحو عالمي، أي يحاول أن يتمثل في رده هذا كل ما هو عالمي يتخطى حدود شخصيته ومزاجه، لكي يعبر عن حقيقة مجتمعٍ أكثر شمولاً.

لقد أردت يا أدهم أن تشاركني في قراءة آراء المؤلفين الكبار في الفن والأدب والفنانين. لتطلع على وجهات نظر مختلفة. اكتب لي عن رأيك.. وإلى اللقاء."(١)

فالمقالات التي نقدمها إلى القارئ هنا تعود – في أغلب الظن – كما يبدو إلى مرحلة بداية الخمسينيات من القرن الماضي

---

(١) المصدر السابق نفسه : ص ١٣-١٤، الرسالة الثانية.

وهي المرحلة نفسها(سنة ١٩٥٣) التي كتب فيها هاتين الرسالتين إلى أخيه.

أما عملي في نشرها فقد اقتصر على هذه الكلمة المتواضعة، بالإضافة إلى تدقيق النصوص المنضدة التي أرسلتها السيدة عواطف الحفار، وإعادة ترتيبها بحسب العصور التي عاش قيها الفنانون الذين ذكرتهم المقالات، وتزويد الكتاب بالصور.

وأدفع بالكتاب إلى الجمهور راجياً أن يسد حاجة لديه، ويقدم فائدة لعموم القراء.

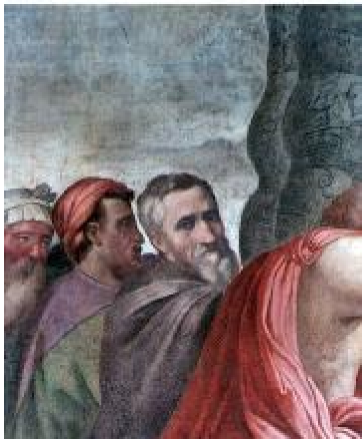
رئيس التحرير



ميكيل آنج

Michel Angelo

١٥٦٤-١٤٧٥



إنه أعظم فنان ترك آثاراً خالدة ما زالت حتى اليوم موضع الإعجاب والاهتمام، ومن أروع آثاره (لوحة العشاء الأخير)، ورسومه في كنيسة (السيكيستين) في الفاتيكان وتمثال موسى الشهير.

ولد (ميكيل آنجلو بوناروتي Buonarroti) عام ١٤٧٥ في كابريز Caprese التابعة لمدينة فلورنسا بإيطاليا، وبدأ ميله إلى

الفنّ منذ طفولته، فانتسب إلى مرسم (دومينكو) ليتعلم الرسم. وفي عام ١٤٨٨ بدأت موهبته في النحت تبدو واضحة في فلورنسا، التي أثرت في نفسه بجوها الفني الرائع، ثم ذهب (ميكيل آنج) إلى فينيسيا، وبولونيا، حيث عمل في نحت تابوت سان دومينيك، إلا أنه بعد أن تنقل في أنحاء إيطاليا، عاد إلى فلورنسا، ليقوم بنحت تمثاله الشهير (دافيد) الذي أعطاه مكانة فنية كبرى، وبصورة خاصة عند الشخصيات المعروفة في الكنيسة أو خارجها.

ثم كلف رسم ردهة المحكمة العليا في فلورنسا، في نفس الوقت مع (ليوناردو دافنشي) ولكنه لم ينفذ هذا العمل، إلا أنه أعد بعض اللوحات من أجله.

وفي عام ١٥٠٥ عاد ميكيل آنج إلى روما، وكُلّف نحت تابوت للبابا (جول الثاني) الذي سيحتل صدر كنيسة (سان بطرس) الشهيرة. إلا أن (ميكيل آنج) لم يعمل في نحت التابوت، وترك روما ليعود إلى فلورنسا، وفي عام ١٥٠٨ طلب إليه (جول الثاني) المشرف على بناء الكنيسة، أن يعود إلى روما، ليقوم بتزيين سقف كنيسة (السيكستين) بلوحات فنية. وبدأ (ميكيل أنج) عمله الرائع هذا، بعد إلحاح شديد من الأب (جول الثاني) ووضع خطة عمله خلال أربع سنوات، لينهي أضخم عمل قام به فنان، وخلّد اسمه إلى الأبد...

وانهالت عليه الطلبات من (ليون العاشر) و(كليمان السابع) وغيرهما، فترك العمل نهائياً في صنع تابوت (جول الثاني) الذي توفي عام ١٥١٣، وبدأ عمله في نحت تمثال (موسى) الرائع، وتمثالين آخرين يمثل أحدهما الحياة الفاعلة، والثاني الحياة التأملية..

وفي عام ١٥٢٧ ترك روما إلى فلورنسا، وذلك بعدَ الحوادث التي أدت إلى سقوط (آل ميديتشي). ثم طلب إليه (بول الثالث) من جديد، تزيين جدران كنيسة السكستين، بعد مرور أربع وعشرين سنة على رسم سقفها.



لوحة الخلق

وعلى الرغم من أن (ميكيل آنج) كان يحب النحت، أكثر من الرسم، فقد أمضى خمسة أعوام في رسم لوحته (العشاء الأخير)، كما عمل في تزيين جدران كنيسة (بادلينا) في الفاتيكان. وكان هذا آخر أعماله في التصوير. إلا أن هذه الأعمال لم تبلغ في روعتها لوحات كنيسة السكستين.

ففي بداية عصر النهضة كانت جدران الفاتكيان بحاجة إلى رسم، أما الردهات التي كانت في وضع سيء، ولا تظهر عليها

قيمة اللوحات، فكانت تُهمل، وقد كلف الرسام الشهير (رافائيل) بإعادة تزيين سقف كنيسة السكستين، ولكنه لم يقبل بذلك، وفضّل أن يقوم بتزيين الجدار بدلاً من رسم السقف.

وخصص هذا العمل (لميكيل آنج)، فمثل هذه المساحة الشاسعة من الكنيسة، لا تليق إلا بفنان (كميكيل آنج)، واحتج (ميكيل آنج) باعتباره نحاتاً وليس رساماً أو مصوراً، وعندما سأل لم لا تدع (رافائيل) يرسم هذا السقف؟ أجابه (جول الثاني):

– إن (لرفائيل) أعمالاً كثيرة في الجدران... وهل أنت عاجز عن عمل يستطيع رافائيل أن يقوم به؟

وبهذا الأسلوب استطاع (جول الثاني) إقناع (ميكيل آنج) بالعمل، وعندما تفحص المساحة البيضاء الواسعة، التي يبلغ طولها أربعين متراً وعرضها ١٤ متراً، تملكه جنون الإبداع، فمن الرائع حقاً أن يحصد هذا الحقل، ويزرع فيه عدداً من الوجوه الحية.. لم يكن البابا (جول) يريد أكثر من بعض الرسوم في القبة، ولكن ذلك لم يكن كافياً بالنسبة للفنان، إنه سيرسم القبة كاملة مع النوافذ..

وعلى الرغم من أن (ميكيل آنج) كان متردداً في عمله، فقد أصبح متحمساً له حماساً كبيراً، وبدأ عمله بإعادة تصميم السلم، الذي يصل حتى القبة، بحيث كان رأسه يلامس السقف عندما يقف عليه.. كان يزعجه وجود الناس وضجيجهم أثناء العمل، فهو بحاجة للوحدة، ورفض وجود أي مساعد معه، فهو مستعد أن يرسم القبة بكاملها، وحده، دون أن يكون عليه شاهد لهذا العمل المقدس، إلا

الله.. كان وحيداً أمام هذا الفراغ، ومع عالم سيبدعه من لا شيء.. وبعد أسبوع من بدء العمل، أصيب أحد الرسوم بشق وظهرت هالة خضراء على الألوان، فاستولى اليأس على (ميكيل آنج)، وقرر أن يترك العمل بلا عودة، وذهب للأب (جول الثاني) يعتذر عن متابعة العمل، فهو ليس رساماً وهذا برهان على عدم كفاءته، فليعطوه الرخام لأنه نحات بالدرجة الأولى. وعندما ذهب المختصون لمعرفة السبب في الشقوق، تبين أن سببها الكلس السائل، ولا يلزم لإصلاحها، إلا برميل من الكلس الجاف والألوان..

وعاد (ميكيل إنج) إلى سلّمه وعمله بحماسة، بعد أن عادت الأشكال إلى حيويتها وإبداعها. وبعد أن أنهى العمال تثبيت صفحة من الكلس الرطب، وضع الفنان ألوانه بخطوط عريضة، وكان من الصعب إذ ذاك معرفة ما سيحدث، من وضع عدة ألوان، فعليه أن يكون حذراً، يتطلب منه ذلك أن يتمدد في أكثر الأوقات، ورأسه إلى الخلف، ليرسم على القبة، بينما تسيل الألوان على وجهه.

وعندما يكون الفنان منهمكاً في عمله كان يسمع صوتاً يناديه، فيقطع عمله ويجلس، ليسمع صوت تقلص عضلاته، وينظر من أعلى السلم، ليجد وجه (البابا) يطل عليه بثيابه البيضاء، وكان يصعد السلم ليرى العمل الرائع، وجه طفل ضاحك، عجوز محترم يجول في المساحات كالعصفور الغريب.. كان يتحدث قليلاً مع الفنان ويهز برأسه ويقول: اعمل يا بني اعمل.. ثم يهبط درجات السلم القاسية، ويرافقه (ميكيل آنج) إلى الباب،

ليعود ويصعد درجات السلم من جديد، ويتمدد ويعاود الرسم.. لقد بقي على هذه الحال أسابيع طويلة، وشهوراً عديدة.

فلم يكن من المسموح لأحد أن يدخل الكنيسة، وهو لا يكاد يخرج منها..

كان ينام على خشب السلم حتى لا يترك رسومه، فكان يخطر بباله أحياناً أن يرسم أثناء الليل، فيشعل فانوساً ويتابع رسم الجبابرة والأنبياء..

وكاد ميكيل آنج أن يترك عمله نهائياً في كنيسة (السيكستين) إثر حادث جرى له أثناء العمل، فقد استدعاه الأب (جول الثاني) ليوبخه على تأخره في إنجاز عمله، وعندما سأله: متى ستنتهي من عملك؟ أجاب (ميكيل آنج) عندما أستطيع...

فأغضبت إجابته (الأب جول الثاني) فلم يتمالك أعصابه، وانهال بعصاه على الفنان.. فما كان من (ميكيل آنج)، إلا أن ترك العمل، وعاد إلى منزله، وأمر خادمه ببيع فرشاة الرسم والاستعداد للسفر.. وكاد (ميكيل آنج) يترك روما، لولا أن أسرع إليه أحد نواب البابا، مبدياً له اعتذار البابا عما صدر منه.

وانتظر البابا عامين ونصف كان يسأل خلالها عن العمل، يوماً بعد يوم، ثم طلب رؤية العمل، ولو كان غير كامل، فرفض (ميكيل آنج)، ولم يجد وسيلة يقنع بها (ميكيل آنج) سوى بتحطيم السلم، ورفع السلم بتاريخ ١٩ أيلول عام ١٥١٠. لم يكن هناك سوى بعض الرسوم في منتصف القبة، وما تبقى لم يكن كاملاً،

وعلى الرغم من هذا فقد كانت اللوحات، رائعة في دقتها وألوانها، وأبعادها اللامتناهية.

وعاد (ميكيل آنج) ليمضي عامين بين الأنبياء والملائكة.



سقف كنيسة السيكستين

وعندما انتهى من رسم القبة، حيث رسم حوادث جونيز Genese حتى الطوفان، أراد أن يضع على حواشيها رسوماً روحية للإنجيل، ولكن العاصفة التي كانت تعصف، لم تكن تشمل الأنبياء، والمتصوفين ، الذين بدوا يقرؤون بهدوء ، وهم غارقون في

تأملاتهم.. لم يكن هؤلاء بالنسبة (لميكيل إنج) صوفيين، تسعدهم الحرية والوحدة الإنسانية فقط، بل كانت العاصفة تهزهم، بحيث يعبرون عنها بتعابيرهم الحزينة التي ترتسم على وجوههم.

وفي بداية تشرين الثاني عام ١٥١٢ انتهى أضخم عمل فني في عصر النهضة، إلا أن (ميكيل إنج) الذي أجهده هذا العمل، لم يعد يستطيع النظر إلى الأرض، حتى إنه كان يضطر للتمدد، ورأسه إلى الخلف، عندما يريد أن يقرأ كتاباً أو رسالة.

وفي أواخر أيام حياته كتب (ميكيل آنجلو) هذه الكلمات: «لقد وصلت حياتي، إلى نهاية، كنهاية زورق صغير هش، يصارع الأمواج العاتية، من أجل الوصول إلى مرفأ، وهمي، نود جميعنا أن نصل إليه، إنه تمثال (البيتا) يمثل الموت والحياة، التي أصبحت واحدة.. لقد أصبح الموت هو الانبعاث...»

وكانت آخر كلماته في وصيته: «إنني أترك روحي للإله، وجسدي للأرض، وما أملكه من أشياء أخرى، لأقربائي المقربين..»

إلا أنه في الواقع لم يترك إلا أشياء بسيطة في منزله، بعد أن أحرق بعض الرسوم والمواد الفنية...

ومات ميكيل آنج عام ١٥٦٤ وهو في التسعين من عمره، في روما، ودفن في فلورنسا، تاركاً أعظم الآثار الفنية وأروع التماثيل، لقد كان مهندساً ونحاتاً ورساماً وشاعراً..

*　*　*



بيتر بروغل

Peter Bruegel

١٥٦٩-١٥٢٥

يعتبر الفنان الفلمنكي الكبير بيتر بروغل (P. Bruegel) من ألمع العبقريات، التي عرفها فن التصوير، في القرن السادس عشر، وقد ولد هذا الرسام في قرية قريبة من مدينة (بريدا) تدعى بروغل وذلك عام ١٥٢٥، وقد ورث هذا الاسم عن قريته، كما هو واضح. وبدأ حياته الفنية في وقت مبكر، فلم يكد يبلغ الخامسة عشرة من عمره، حتى ذهب إلى مدينة (أنغرس) لكي يتعلم التصوير، عند فنان يدعى (ببير كوك)، وكانت هذه المدينة أنغرس مشهورة بازدهار الحركة الفنية في ذلك العصر، وكان فيها عدد كبير من الرسامين المبدعين..

وقد تلقى (بروغل) دروساً ثمينة عن أستاذه (كوك) وتلقى أكثر من هذا، نصائح قيمة، عما ينبغي أن يفعله الفنان، قبل أن يرسم. وفي طليعة ذلك دراسة الفنانين الكبار، والإطلاع على آثارهم في أماكنها.. وكان في ذلك ما أغرى (بروغل) بالذهاب إلى إيطاليا، حيث كان فنانو عصر النهضة في أوج تألقهم الفني..

وبعد وفاة (كوك) ورث بروغل مرسمه، وتزوج ابنته، ثم قام بجولة في أنحاء إيطاليا وصقلية، فترك ذلك أثراً كبيراً في أسلوبه

الفني.. وعلى الرغم من روعة اللوحات التي رآها، فإنه حافظ على طابعه الفلمنكي الخاص، أي كان حريصاً على تصوير المشاهد المحلية ولا سيما المناظر الريفية وحياة الفلاحين..

وقد رسم في هذه المرحلة عدة لوحات كبيرة، سجل فيها تغيرات البيئة التي كان يعيش فيها خلال تغير الفصول، وما يطرأ على حياة الريف من تبدلات في نمط الحياة القروية.. وعلى الرغم من أن رسومه تحمل طابع البساطة والانسجام الهادئ في الألوانٍ، وهو يوحي بالتفاؤل والطمأنينة، على الرغم من هذا، فإن شيئاً من الكآبة يطبع جو لوحاته، ولا سميا مظاهر الحياة البشرية في هذه اللوحات..



«برج بابل لبروغل»

يقول مؤرخ الفن (ريمون كونيات R. Congniat):

«في لوحات (بروغل) يبدو الفلاحون بثيابهم السوداء الكئيبة، وخطواتهم البطيئة، وقد حملوا حاجياتهم على ظهورهم المحنية، يبدون وكأنهم يحملون هماً دفيناً ولد معهم.. وكثيراً ما تزيد الثلوج المتراكمة على المروج والطرقات، من إيحاء هذا الطابع الحزين.. إن لوحته (الشتاء) التي يحتفظ بها المتحف الملكي في بروكسل، تمثل كل شخصيته، وفيها تضفي الشمس الغاربة بلونها الأحمر الأرجواني، ظلاً حزيناً على المشهد بأسره...

ومعظم لوحات (بروغل) تأخذ هذا الجو الريفي، صيادون على الثلج، الحصاد، رقصة الفلاحين وغيرها.. غير أن أروع آثاره تتمثل في لوحته الإنسانية المشهورة (قافلة العميان) وقد رسمها في وقت متأخر من حياته، واحتفظ فيها بجو الريف الشتائي، وهي تمثل عدداً من العميان، يحملون عكازاتهم، يستند بعضهم إلى بعض، على ممر ثلجي، معتمدين في ذلك على أول القافلة، وهو أعمى مثلهم. ولكنه يوشك أن يهوي في حفرة..

لقد استطاع (بروغل) أن يوحي في هذا المشهد المثير، صورة الشقاء الإنساني الذي يرتسم على وجوه العميان الحائرة، وهم يتوقعون كارثة مقبلة دون أن يتبينوا حقيقة ما قدر عليهم من مصير...

ولم يعش (بروغل) إلا أربعين عاماً أو أقل.. وقد ترك ولدين، حملا هذا الاسم في تاريخ الفن، وكانا من كبار الرسامين في ذاك العصر، وهما بروغل الابن، الذي ترك عدداً من اللوحات تعدُّ تتمة لأسلوب أبيه، وتتناول نفس المواضيع الريفية، أما الابن الثاني فهو جان بروغل.. وفي متحف اللوفر لوحة مشهورة له،

اسمها معركة آبيل.. وعلى الرغم من أن ألوانها تذكّر بأسلوب (بروغل) الأب فإنها تشير إلى أن ريشة هذا الفنان، تفتقر إلى كثير من الحرارة التي تزخر بها لوحات أخيه وأبيه..



«هدايا الملوك الثلاثة لبروغل»

وقد نشرت مجلة الفنون الجميلة في بروكسل، حديثاً مع أحد نقاد الفن ومؤرخيه في أوروبا، هو (بول هسارت) الذي أشرف على إخراج فيلم سينمائي عن هذا الفنان، وأجاب عن هذا السؤال:

– أين توجد لوحات بروغل الآن؟

– في متحف بروكسل، ثلاث منها، تدور حول موضوعاتٍ دينية، ومعظم لوحاته الأخرى في فينيا، إلا عدداً قليلاً في متحف اللوفر، وينبغي أن نذكر أنه ما من لوحة لبروغل توجد في المجموعات الخاصة.

– من هو هذا الفنان؟ وأي نوع من الناس كان؟

– كان بروغل ذا وجوه متعددة. إنه فنان له أسلوبه المحدد، ولكن ذلك بالنسبة إليه لا يعني شيئاً، فهو إنسان عالمي قبل كل شيء، ينتمي إلى جيل (ايراسم) ومفكري عصر النهضة، ومن ثم فإن تجربته الفنية، تستقي عناصرها من روح الإنسانية الشاملة، وقد يبدو في إنتاجه ما يوحي أنه متناقض إلى حد ما، فهو يرسم المناظر الطبيعية الهادئة الجميلة، ويصور في الوقت نفسه حياة الفلاحين البائسة.. وكثيراً ما يعمد أيضاً إلى الخيال، فيوحي جو الأسطورة في كثير من الأجواء البشرية، ولا نستطيع أمام الناس الذين يرسمهم إلا أن نتذكر شيئاً عن الموت، كما لو أنه يريد أن يقول لنا، إنَّ جميع هذه الكائنات التي تولد وتتوالد، وتكد وتفكر وتمرح، إنما تفعل كل هذا في انتظار مصيرها المحزن، الاندثار والفناء..

– هل ترى أن إنتاجه الفني قد ترك أثراً في الأجيال المتعاقبة؟ فنحن نعرف أن تأثير فناني عصر النهضة، قد امتد حتى العصور الحديثة..

- نعم أستطيع أن أقول إنّ (بروغل) يعدُّ نواة أساسية للفن التكعيبي، والمدرسة الانطباعية، هذا هو رأيي.. إن تصويره للناس في صورة أشباح، ذات أشكال صارمة، يُشعرنا بأنه كان يحاول أن يعطي للخط في اللوحة معنى هندسياً.. وهو المحور الذي تدور حوله تجربة الفن التكعيبي.. أما تأثيره في الانطباعية، فإنه يتجلى في غزارة ألوانه المتدرجة، وتآلفها على نحو يوحي بأنه كان يريد أن يعبر باللون وحده عن حياة اللوحة..

- من خلال دراستك لحياة (بروغل) في تفاصيلها، ما هو في رأيك مفهوم السعادة عنده؟

- لا ريب أن (بروغل) كان معنياً بأن يمثل وجهة نظر معينة في الحياة، وأن يدعو إليها، شأنه في ذلك شأن جميع رواد عصر النهضة، لقد كان لديه إحساس عميق بالزمن، ولذا كان يحاول أن يوحي بكل لوحاته، ما يشعر به من أحاسيس مرهفة، أمام التغير الذي تتعرض له الطبيعة، في تعاقب الفصول، والذي يتعرض له الإنسان أيضاً، في تأثره بفعل الزمن، خلال مراحل العمر، ومع هذا فإن السعادة الحقة في حياة هذا الفنان، السعادة التي أرادها للجميع - كما كان يردد - حب الطبيعة والإذعان المطلق لما تمليه على الإنسان من مسرات وأحزان في آن واحد. كثيراً ما كان يقول عن نفسه: علينا أن نستمتع بالحياة في شغف لا حد له، لمجرد أننا سوف ننتهي ذات يوم، على نحو أو آخر...

* * *



رامبرانت

Rembrandt van Rigin

١٦٠٦-١٦٦٩

كان (رامبرانت) واحداً من عمالقة الفن، الذين استطاعوا تمثيل عصرهم، وطبع كل ما يمت إلى عصرهم، وكذلك بيئتهم، بطابعهم الشخصي وبإسمهم، فإن فنه في الوقت ذاته، يعد ممثلاً لتحّول له أهمية عظمى في تاريخ الرسم.. كان (رمبرانت) ملك عصره، كما كان (ميكل – آنج) و(تيسيان Titien) من قبل. هذا على الرغم من أن (رمبرانت) لم يعش القضايا الفكرية الكبيرة، المتمثلة بالنصب الهائلة لدى (ميكل آنج) كما أنه لم يعانِ، بل لم يحاول أن يعاني تجربة التآليف الكثيفة، الواسعة المساحات والأمداء، الكثيرة العناصر والصور، لدى (تيسيان).. فهو لم ينظر إلى الحضارة اليونانية، على أنها عالم فكري عقلي؛ بل تابع بإحساس عجيب، تلك النشوة الإنسانية، المتمثلة بالنظام أو الانسجام، إلى جانب الشاعرية المرهفة لدى الفنانين اليونان. ففضل تلك الروحانية، التي تصبغ أجواء الكتاب المقدس، والأساطير الدينية، إلى جانب رسم الوجوه التي تحمل أعمق المعاني الإنسانية، على مختلف أنواعها.

استوحى (رمبرانت) من عالم القديسين والأنبياء عدداً لا يحصى من الموضوعات، كما حاول أن ينقل إلى رسومه، الخلجات النفسية التي ترتسم بسحر عجيب على وجوه الذين يعيشون في حالة، تجمع النقيضين؛ النشوة والألم، هذه الوجوه التي حاول فيها (رمبرانت) التعبير عن الانفعالات الدفينة، وتأثير هذه الانفعالات على الكيان العضوي للإنسان.

وهنالك حقيقة خبيئة يحاول أن يخفيها الإنسان، كل إنسان، في أعماقه وبشكل ما... وقد حاول (رمبرانت) أن يتلمس هذه الحقيقة وراء كل شكل مرئي، قد يساعده في الكشف عنها، والإفصاح بها، أو على الإشعار بوجودها.. ومن هذا الدافع الأساسي اتجه (رمبرانت) اتجاهاً جديداً في الرسم، وذلك في معالجته فكرة الضوء، الذي بوساطته فقط، نستطيع رؤية الأشياء، ومتابعة الدقائق، والوصول إلى أسرار الشكل، وإلى ما يتضمنه هذا الشكل من حقيقة.. ولهذا السبب اقترن اسم (رمبرانت) بالضوء.

لقد حاول (رمبرانت) أن يلقي هذا الضوء السحري، طيلة حياته، على وجوه الكهول من القديسين الغارقين في التفكير، وعلى وجوه الشعراء ذوي الانفعالات الدفينة، وفي عدد قليل من آثاره رسم الشباب ولكنهم شباب حملوا كل هموم الكهول وتجاربهم المرتبطة بالفكر والشعر على السواء.



لوحة الحرس الليلي

فلئن تمثل شباب هولنده، وربيعه ونضارته، في رسوم (روبنز Rubens) فقد عبر (رمبرانت) عن خريف وشيخوخة هذه المنطقة، بل وخريف أوروبا كلها، في هذه الحقبة من الزمن، بالرغم من أن (رمبرانت) الشاب المغرور قد عاصر (روبنز) الدبلوماسي الناضج، وعاش الفنانان في زمن واحد.

ولد (رمبرانت) عام ١٦٠٦ كما ترعرع في بلاد سمّيت (بالبلاد المنخفضة)، التي نادراً ما ترى فيها السماء صافية.. السحب الكثيفة تمتد مع امتداد الحقول، وفي بعض الأحيان تخترق الضباب الرمادي، أمطار غزيرة تغير إلى حد ما، رتابة الجو المشحون بالكآبة. وقد تنبعث أضواء غريبة من

الأفق، لتطل على حقول أو مزرعة، فيبدو من خلالها شبح كوخ في قرية بعيدة، أو طاحونة هوائية، تدور ببطء وكلل. وغالباً ما يطل البحر بلون شاحب، لا يكادُ أن يميز فيه أثر للون الأزرق، هذا اللون الذي يشاهده سكان البندقية، وحوض البحر المتوسط في البحر، عادةً... ولقد حصلت تلك البلاد على استقلالها، بعد حرب مريرة ضد الغزاة الإسبان، دامت من عام ١٥٥٥ حتى ١٦٤٨.. وتوحدت بعدها مع مقاطعات أخرى مجاورة، لتشكل معها دولة، ذات نظام أقرب ما يكون إلى النظام الجمهوري.. وفي السنوات العشر الأخيرة من القرن السادس عشر ودّعت البلاد المنخفضة مرحلة التحفز الفني، التي كانت متمثلة بـــ (مملنك Memlink) والأخوة (فان آيك Van Eick) و(روجيه فان درفايدن Rogen Van der Weiden) لتستقبل جيلها الفني الجديد الذي تمثل بـــ (روبنز Rubens) و(جوردناينز Jordaens) و(فان ديك Van Dyck) و(دافيد تينييه – Tenier) و(فرانز هالز Franz Hals) ثم يلمع اسم (رمبرانت) في نهاية الربع الأول من القرن السابع عشر..

لم يذهب (رمبرانت) لزيارة إيطاليا، أسوة بكل فنان ناشئ، يريد أن يتعلم الفن. هذا على الرغم من إلحاح (قسطنطين هويجنز Huygens) كاتم أسرار مقاطعة (أورانج Orange). إلا أن (هويجنز) بعدها، نصحه بفتح مرسم خاص به في المدينة، وغامر الرسام الشاب الموهوب، وافتتح لنفسه المرسم، وسرعان

ما اشتهر بأسلوبه المشابه إلى حد كبير آنذاك أسلوب الفنان الإيطالي (كرافاجيو Caravaggio) دون أن يكون (رمبرانت) قد رأى شيئاً من رسوم (كرافاجيو)، وكذلك على الرغم من أنه لم يزر إيطاليا على الإطلاق.

وقد اشتد التنافس في هذه الفترة بين الرسام الشاب، وبين سائر الفنانين معاصريه، وبصورة خاصة، كانت تجري المناقشات حول المقارنة بين (فرانز هالز) الذي كان يرسم الأجواء الشعبية العادية، وينقل الصور الاجتماعية، وبين (رمبرانت) الذي كان يبحث عن عمق جديد في التجربة، متخذاً الضوء عنصراً رئيسياً في الأداء الفني.

ولعل الحافز الأساسي لهذه المقارنة، كان في الفارق الكبير بين عمر كل من (فرانز هالز) الذي يتجاوز الخامسة والأربعين، وبين (رمبرانت) الشاب ذي العشرين ربيعاً. والسنة ١٦٢٦-١٦٢٧...

رسم (رمبرانت) في هذه الفترة مجموعة من قصص الأنبياء والقديسين منها (توبي وزوجته Thobi) و(القديس بولس الجالس) وفي هاتين اللوحتين تتجلى مفاهيم الفن الإيطالي آنذاك، الداعية إلى الدقة والتفاصيل، والإحكام في صياغة الشكل. هذا إلى جانب بوادر واضحة المعالم، لعناية (رمبرانت) بتوزيع الضوء على نحو جديد. إلا أن هذا المنحى لدى الفنان، يتجلى بوضوح

أكثر في لوحته (المفكر في خلوته).. حيث تطل بقعة كبيرة من الضوء من نافذة واسعة، لتضيء جزءاً من صومعة القديس (جيروم Jerome) الغارقة في الظلام. ليس الرجل هنا، ولا المنضدة، أو الكتب، سوى أشباح سوداء غامضة، تقف على حافة الضوء العجيب.

في نهاية عام ١٦٣١ سافر (رمبرانت) إلى (امستردام) لكي يستقر نهائياً هناك. وفي تلك المدينة الكبيرة، تواردت عليه الطلبات من كل فج وصوب. وقد كان أول عمل قام به، هو رسم لوحته الشهيرة (درس التشريح للدكتور تولب – Tulp) ولأول مرة يجمع (رمبرانت) هذا العدد من الأشخاص في لوحة واحدة... ومهما قيل في قوة التعابير على الوجوه، ومدى قدرة الفنان على إظهار ثقة الأستاذ، واهتمام بعض التلاميذ بالدرس، دون بعضهم الآخر، فإن ما يسترعي الانتباه هنا، هو توزع النور على الوجوه، بشكل أساسي، بحيث يخيل إلينا أنه لا يوجد في اللوحة سوى سبعة وجوه، توزعت متجاوزة قواعد التناظر، وجسد، ويد الأستاذ اليسرى. وما تبقى من اللوحة مغمور في الظلال أو الظلام الكثيف. وفي هذه اللحظة يخطو (رمبرانت) خطوة أخرى نحو عالمه الخاص، مبتعداً عما يسمى بالأصول والقواعد، معه ضوؤه العجيب، يرى بواسطته ما يريد أن يراه، ليترك أي شيء آخر في الظلمة.



درس التشريح

في عام ١٦٣٣ عهد إليه برسم فتاة من أسرة كبيرة تدعى (ساسكيا فان أولنبرغ Saskia Van Olinburgh) فرسمها في عدة لوحات، أهمها (ساسكيا ذات القبعة الحمراء) و(ساسكيا ذات الأزهار). وإننا لنلاحظ في هاتين اللوحتين اهتمام (رمبرانت) الشديد بملاحقة التفاصيل والدقائق، إن كانت في الأزهار على رأس ساسكيا، أو في الزخارف على ملابسها، أو بريق المجوهرات على صدرها، وإننا مع ذلك كله نرى أن (رمبرانت) مهما حاول أن ينقل إلينا تفاصيل الواقع المرئي، إلا أن هذه المحاولة بالذات من حيث

النتائج، لا تعطينا إلا مزيداً من الخيال والعاطفة، مزيداً من الرومانتيكية والبعد عن الواقع... وتزوج (رمبرانت) المتواضع من (ساسكيا) ابنة الطبقات الراقية. وتألق نجمه، وأصبح قِبلة كل من يود الحصول على لوحة فنية، ذات قيمة خالدة. ولكن (رمبرانت) لم يكن قط متفائلاً.. فالظلام الذي كان يحيط بلوحاته جميعها، لم يكن سوى نذير، أو رمز حقيقي للشقاء، الذي يترقّب هذه الفترة من حياته السعيدة، لينقض عليها.. فقد ماتت زوجته ساسكيا عام ١٦٤٢ ومات بعدها طفله الوحيد (تيتوس – Titus)، وبقي في الظلمة وحيداً، لا يملك سوى هذا القبس من النور السحري الدافئ، يضيء له ما تبقى من الليل الطويل.

في الواقع إن عبقرية (رمبرانت) تتجلى بأروع مظاهرها بعد أن تحطمت تلك الرابطة التقليدية، التي كانت تربطه بما حوله، أي بعد أن أصبح وحيداً.. ومعظم نقاد العالم يعتبرون أن بداية فن (رمبرانت) هي في لوحته (الحرس الليلي) التي رسمها عقب انتهاء السنوات العشر السعيدة، التي ذهبت من حياة الفنان دون عودة، عام ١٦٤٢.

وفي (الحرس الليلي) وهي من قلائل لوحاته، التي تجمع هذا العدد الغفير من الناس، يمكننا ملاحظة شيء هام، وهو أن الضوء الذي يتكاثف على بزة الحرس، الذي يحتل صدر اللوحة، لن يكون هو ذاته الضوء، الذي يغمر فتاة صغيرة، تبدو وكأنها تحاول المرور

من بين هذه المجموعة من الرجال.. فالضوء هنا ينبعث من أكثر من مصدر واحد، أو بالأحرى يتركز بشكل رئيسي في بعدين: في البعد الأول يحتضن جندياً، وفي البعد التالي يغمر الفتاة الصغيرة، ودجاجتها المعلقة بزنارها.. إن (رمبرانت) في لوحته هذه الواقعية، وغير الواقعية في آن واحد، إنما يزرع بذور الرومانتيكية... ولقد كتب عن اللوحة (فان هوغستراتن Van Hoogstraten) الناقد الهولندي، المعاصر لرمبرانت يقول: «إنها مدخل إلى مدرسة فنية عظيمة. ونحن إذا كنا ندرك معنى الانسجام، وكذلك إذا لم نكن حازمين في أحكامنا، فإنه يقتضي أن نقول؛ إن معظم اللوحات، لمعظم الرسامين في عصرنا – ما عدا هذه اللوحة – لا تتعدى في قيمتها ورق اللعب..».

ماتت ساسكيا ومات الطفل، وخلفا وراءهما ظلمة قاسية، ولم ينظر (رمبرانت) إلى هذه الظلمة على أنها فراغ، فمهما اتسعت مساحة الظلام في لوحاته، فإن هذا لا يشعرنا بالفراغ، بل نحس بقيمة، تكاد تكون عضوية تسيطر على هذا الظلام.

في عام ١٦٤٩ تعرف على فتاة تدعى (هندريكي فان ستوفلز) Hendrikje Van Stoffels وقد بقيت هذه الفتاة ملهمته، والنموذج النسائي الوحيد لديه، في معظم رسومه، المستوحاة من الأساطير والحكايات القديمة.. فهي نفسها كانت (سوزان) و(فينوس) و(بيتسابيه Bethsabee) حتى ماتت عام ١٦٦٢... وأهم ما رسم (رمبرانت) في هذه الفترة، لوحته الشهيرة (دواوود يودع يوناثان)، وقد تركز

الضوء في هذه اللوحة، على شعر الفتى داوود، الذي يبدو كأنه شعلة متماوجة من الزهر والذهب، بينما يحيط بسائر أجزاء اللوحة، الظلال الكثيفة والضباب، والقصور التي تحترق من بعيد، وكل علامات الدمار التي خلّفها الطاغية (جالوت) في المدينة. وتلك الشعلة المتوهجة، ستذهب بعد قليل، لتقضي على هذا الظلم واللاإنسانية.. إنها ومضة تفاؤل، وسط جو مشبع بالكآبة والأخطار..

ويجدر بنا أن نعود إلى ذكر الرومانتيكية في فن (رمبرانت) عندما نتحدث عن لوحته (أردية إمّائوس Emmaus) وهي تصور ظهور السيد المسيح للقديس (إمّاعوس) بعد حادث الصلب بأيام.. في هذه اللوحة نشعر بأن السيد المسيح موجود، وغير موجود، في آن واحد. ونظرة واحدة إلى وجهه تكفي لتشعرنا بأنه سوف يختفي بعد لحظات. إن (رمبرانت) ينقل إلينا نزعة التحرر من الواقع، ليس بما توحيه رسومه من تفسيرات أدبية فحسب، بل لكونه بالفعل، من أوائل الذين اكتشفوا عوالم جديدة، في الصياغة الفنية.. إننا في لوحة (المستحمة) مثلاً نرى الفتاة ونحس بسعادتها في اللحظة التي تبتل فيها ساقاها بالماء، وهي ترفع قميصها الأبيض.. لقد نقل إلينا (رمبرانت) صورة من الواقع، بينما لا تخفى على الناظر، هذه الحرية التكنيكية في عفوية الأداء الفني، ولمسات الريشة، التي لم تأخذ بعد مداها النهائي، من التهذيب المدرسي. كما يمكننا أن نرى بوضوحٍ هذه العفوية في الصياغة الفنية، في معظم رسوم (رمبرانت) مما يؤكد لنا تطلعه إلى الحرية، ومحاولة التعبير عن الإحساس بالشيء، دون النسخ أو المطابقة للواقع المرئي. هذا

بالرغم من أن (رمبرانت) يعتمد بالدرجة الأولى في فنه على الرؤية، لكن فنه تعلق بمشكلة أساسية هي الضوء...

نسخ (رمبرانت) المنمنمات (المنياتور) في المخطوطات العربية والشرقية.. ولكن مهما قيل عن تأثره بالشرق، وبسحر الشرق، استناداً على عمله هذا بالذات، فإنه في الحقيقة لم يعمد إلى مثل هذا العمل، إلا لمجرد حبه الإطّلاع على الأجواء، والأزياء الشرقية، والعربية، التي اعتمد عليها كلياً في رسم قصص الأنبياء والقديسين، الذين عاشوا جميعاً في الأرض العربية.. كان (رمبرانت) هولندياً. لا ترى عيناه سوى الألوان الداكنة، التي تخيم على غرفة مغلقة الأبواب والنوافذ، في ليلة من ليالي الشتاء. ولم يكن الضوء الذي ينير له بعض ما يريد رؤيته، سوى ضوء موقد حالم، أو ضوء شمعة مرتعشة.. إلا أن هذا الضوء، عندما يدخل في تجربة فنان (كرامبرانت) يتحول إلى دفء سحري، وإلى إشعاع يضفي على أي شيء يقع في طريقه، مسحة من الذهب. ولذا فقد انحصرت ألوان (رمبرانت) كلها، في مجموعة الألوان الدافئة. أي التي تبدأ بالأبيض المصفَرّ، ثم تستمر بالأصفر والبرتقالي والأحمر الناري، حتى تنتهي في تدرجات اللون البنّي لتغيب بعدها في الظلام. لم يستعمل (رمبرانت) أياً من مشتقات اللون الأزرق، وإذا ما عثرنا على بعضٍ من اللون الأخضر في رسومه، فإن هذا ليس أكثر من بقايا أخضرٍ لأعشاب، أوشكت أن تيبس، أو أحرقتها رياح الخريف. وهنا نرى الفارق الكبير بين مفهوم الضوء عندَ (رمبرانت) والانطباعيين.

فالانطباعيون تناولوا الضوء من خلال ألوان مضادة تحليلية. و(رمبرانت) عالجه بمجموعة ألوان متتابعة من فصيلة واحدة..

لم يرسم (رمبرانت) الكثير من المناظر الطبيعية، وإننا نرى في مناظره القليلة، مدى صدق تجربته، فهو لم ينقل إلينا مشهداً خارجياً للطبيعة، إلا في وقت الغروب، حيث لا فرق كبير بين شعاع الشمس الغاربة، في تلك الفترة، وبين شعاع الموقد، أو ضوء الشمعة المرتعشة، الخائفة من أن تنطفئ في أية لحظة.

وانطفأت الشمعة أخيراً.. مات (رمبرانت) تحت وطأة المرض والفقر والجوع، عام ١٦٦٩ وهو في الثالثة والستين من العمر.. انطفأت الشمعة وغابت الشمس، وخبا نور الموقد... ولكن الضوء السحري الدافئ، ما زال يشع، محولاً أطياف الظلمة، إلى دفء وذهب وهّاج، في رسوم (رمبرانت).

* * *



كازوشيكا هوكوزاي

Katsushika Hokusai

١٧٦٠-١٨٤٩

هو أول فنان عظيم عرفته اليابان، وعلى الرغم من انعزال الشرق الأقصى في زمنه عن العالم، فقد امتدت شهرته الفنية إلى أوروبا، في القرن التاسع عشر، وكانت آثاره أبلغ وجه مشرق يعرفه العالم، عن فنون الشرق، وتصور رسومه حياة الشعب، فلم يهتم به الفنانون في اليابان، لأنهم كانوا يعنون بالملوك والأمراء، وقد تأثر المذهب الانطباعي بهذه الرسوم، بسبب إلغائها للأبعاد وألوانها الصارخة، واهتم (هوكوزاي) بالتفاصيل في رسومه والدقة.. ذلك لأن التصوير الفوتوغرافي، لم يكن قد اكتشف بعد، وقد ولد (هوكوزاي) عام ١٧٦٠ وانصرف منذ أيام شبابه إلى التصوير، فبدأ برسم اللوحات المائية، متبعاً تقاليد الفن الياباني القديم، بما فيها من اهتمام بالأشياء البسيطة في الطبيعة، كالأزهار والمياه، والعصافير واستخدام الألوان المشرقة الصافية، والخطوط الزخرفية، وقد احتل (هوكوزاي) بهذه اللوحات، مكانة مرموقة بين رسامي عصره، ثم أصبح معلماً

عميق التأثير في الفنانين الناشئين، ولكنه ما لبث أن انصرف عن تقاليد الرسم، فأدخل إلى الفن الياباني، الموضوعات الإنسانية في تصوير الوجوه، والحركات البشرية، ومن ثم أدخل إلى الفن أيضاً، فكرة الأبعاد في الصورة، وكان الرسم الياباني من قبل – شأن معظم فنون الشرق الأقصى – مقتصراً على تصوير الأشياء في مستوى واحد، يجعلها أقرب إلى التزيين، وقبل أن يبلغ الأربعين تخلى عن التصوير، إلى الحفر على الخشب، وعلى الرغم من أن هذا النوع من الفن كان سائداً في عصره، فقد أنتج فيه أروع آثاره، وقد تتلمذ على أعماله الخشبية هذه، عدد كبير من فناني أوروبا، واعتبر ذا مدرسة خاصة في الحفر، بين فناني القرن العشرين أنفسهم...

ورسم (هوكوزاي) جميع الموضوعات، وبدأ في رسم صور للكتب، ثم رسم المناظر التي تباع لبطاقات البريد، ثم عمل في مرسم رسام مشهور في عصره، هو (كاتسوكا واشونشو) الذي كان معروفاً برسم صور الممثلين في بطاقات، فتعلم منه فن التصوير، ثم تركه إلى رسام آخر هو (شيباكو) الذي كان متأثراً بالفن الغربي، واطلع عن طريقه، على تراث الفنون الأوروبية، ولكنه لم يتأثر بها، بل استمر في التتلمذ على الفن الياباني القديم، ولكنه تأثر بصورة عميقة بالرسوم الكلاسيكية لرسامي (كانو) و(توزا)، وكان يوقع رسومه باسم (العجوز المجنون بالرسم).

وبلغ هوكوزاي التسعين من عمره وكان في أعوامه الأخيرة موضع احترام شعبي عميق، بلغ حد التقديس ومات عام ١٨٤٩.

وقد ترك (هوكوزاي) إلى جانب آثاره الفنية التي لا تحصى، رسائل في النقد الفني، ضمنها آراءه الخاصة في الفن، وملاحظاته حول صنعة التصوير وأساليبه، وقد ترجمت هذه الرسائل إلى معظم لغات العالم، وعلى الرغم من أنها كتبت منذ زمن بعيد، فإنها تحتفظ بأهميتها الفنية خلال جميع العصور...

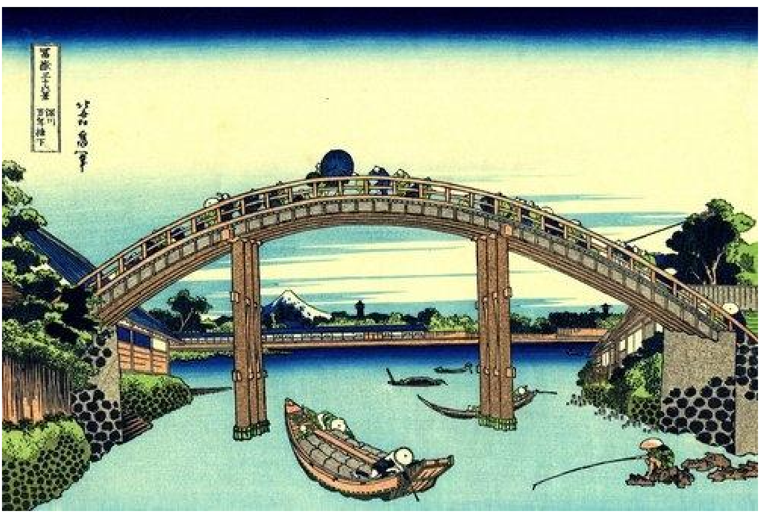
يقول:

«قال القدامى: لكي تكون رساماً عظيماً، يجب أن تتوفر لديك شروط ثلاثة: سمو الروح، وحرية الريشة، وفهم الأشياء..

منذ القديم نسخ الإنسان صور الأشياء وأشكالها، فمن السماء أخذ الشمس والقمر والنجوم، وعن الأرض أخذ الجبال والأشجار والأسماك، ومن ثم البيوت والحقول، وهذه الصور التي بُدّلت فيها الطبيعة وأصبحت أكثر بساطة، هي التي حملت للإنسان ملامح الكتابة، ولكن من أراد أن يكون رساماً، عليه أن يحترم الصورة الأصلية للأشياء، وعندما يرسم البيوت والقصور والهياكل ، عليه أن يعرف كيف أقيمت هــذه الأشياء وكيف بنيت...».

«يجب أن لا تكون الألوان كثيفة جداً، ولا مشرقة جداً، وعلى الريشة أن تتوارى دائماً تحت الألوان، وإلا نقلت القذارة إلى الصورة، وليكن انسياب الألوان زاهياً، دون غمق، ولتكن الخطوط التي تحدد الأشكال، مموهة متدرجة، غير حادة، قاسية، ولا تستعمل اللون إلا عندما يستقر على درجة هادئة، وينثر بعد ذلك على الأشياء كما يُنثر الغبار، ولا تمر الريشة بألوانها على خط مرسوم إلا على خطوط الظلال السوداء».

«اللون يحمل الحياة، فالوردي اللامع الذي يسمى (واراي غوما Warai Goma) والذي ترسم به وجوه النساء، يجعل المرأة صورة مجسدة للحياة، وحتى عندما توشى به الأزهار، تصبح الأزهار رمزاً للإغراء الحي... اللون ولا شيء غير اللون....».

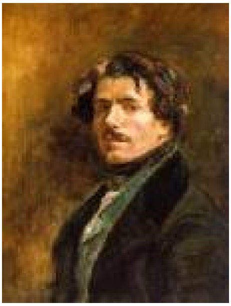


تحت جسر مانين

ويقول (هوكوزاي):

«منذ كنت في السادسة من عمري، كنت أحلم أن أرسم أشكالاً للأشياء، وعندما أصبحتُ في الخامسة عشرة، طبعت عدداً كبيراً من الرسوم، كل ذلك قبل أن أصبح في السبعين. في الخامسة والسبعين كان علي أن أتعلم شيئاً عن الطبيعة، والحيوانات والنباتات، والأشجار والعصافير، والأسماك والحشرات.. عندما أصبح في الثمانين سترون التطور الحقيقي والتقدم الفني. وعندما أصبح في التسعين علي أن أحول الطريق بعمق إلى سحر الحياة ذاتها. وعندما أبلغ المئة عام سأكون فناناً رائعاً. وفي المئة وعشرة كل ما أبدعته، من النقطة إلى الخط، سوف يقفز إلى الحياة، كما لم يكن من قبل. فإليكم يا من تودون أن تعيشوا حياة طويلة، كما أفعل، أعدكم بأنني سأكون عند كلمتي.. فأنا أكتب ذلك في عمري المتقدم. لقد اعتدت أن أدعو نفسي هوكوزاي، ولكن اليوم أدعو نفسي: الرجل المتقدم في العمر، المجنون في الرسم...» .

* * *



أوجين ديلاكروا

Eugene Delacroix

١٨٦٣-١٧٩٨

يعدُّ دولاكروا، من أشهر الفنانين الرومانتيكيين الفرنسيين، حيث يسميه النقاد قائدَ المدرسة الرومانتيكية الفرنسية، فريشته المعبرة، ودراسته عن تأثيرات اللون البصرية، كان لها أثرٌ في الحركة الانطباعية لاحقاً، وقد عبّر عن ذلك، في رسومه لعدد من الأعمال الأدبية (لشكسبير) و(سير ولتر سكوت) والكاتب الألماني (غوته)...

إنه آخر فناني عصر النهضة العظماء، وأول الفنانين الحديثين، لقد قال عنه الشاعر بودلير: «إن موقع (ديلاكروا) كواحد من وجوه تاريخ الفن، قد حقق وجوده، ليس بفضل ما قدمه من أعمال أصيلة، تعتبر رومانتيكية، بل بفضل أنه وجد تعبيرهُ من خلال التراث... وقال شاعر آخر هو بول فاليري: «إن التراث الحقيقي في الأشياء العظيمة، هو ليس بأن يكرر الفنان ما قدمه الآخرون، ولكن باكتشاف الروح التي خلقت الأشياء العظيمة، وأن يخلق أشياء مختلفة، في أوقات مختلفة، لقد أعاد ديلاكروا

اكتشاف روح (ميكيل آنج) و(روبنز)، ولكن الأعمال الكبيرة التي خلقها بفضل تأثيرهم، هي شيء مختلف تماماً».



سلطان مراكش

وقال (بيكاسو) عن (ديلاكروا): «لقد أخذت ما أمكنك أخذه من الفنان (روبنز) ولكن جعلت منه ديلاكروا».

ولد (اوجين ديلاكروا) في قرية صغيرة قرب باريس عام ١٧٩٨ من أب يدعى (شارل فرانسوا ديلاكروا) كان وزيراً للخارجية.. إلا أن هذا الأب، لم يكن الوالد الحقيقي (لأوجين)، بل كان والده الحقيقي صديقاً للعائلة يدعى (تاليران) الذي خلف (شارل فرانسوا ديلاكروا) وزيراً للخارجية. وكان (أوجين) يشبه والده (تاليران) بالشكل والطباع. وقد كان تحت رعاية (تاليران) الذي كان قريباً من الملوك والأمراء، تابع (اوجين) دراسته في مدرسة لويس الكبير وعمره (٢٦) عاماً بعد وفاة والده غير الحقيقي (شارل) ووالدته، ونال جائزة الرسم في السنة الأولى. ودرس أساليب الرسم عند كبار الفنانين، حيث تأثر بلوحات (روبنز) و(جيريكو) اللذين كانت لوحاتهما، تعدُّ مدخلاً هاماً، إلى مذهب الرومانتيكية.. وقد ظهر تأثير هؤلاء الفنانين في فن (ديلاكروا) وبخاصةٍ في لوحته (سفينة دانتي) التي قبلتها باريز في معرضها عام ١٨٢٢، التي اشتراها معرض اللوكسمبورغ فيما بعد، وما زالت تعرض في المعرض حتى الآن.

في عام ١٨٢٥ قام برحلة إلى إنكلترا، واطلع على رسوم كبار الفنانين هناك. وأخذ يرسم لوحات وأعمالاً رومانتيكية، لاقت إعجاباً كبيراً.. إلا أن اللوحة التي كان لها تأثير كبير في جميع الأوساط كانت لوحة (الحرية تقود الشعب) وقد رسمها عام ١٨٣٠، وتحمل طابع الرومانتيكيين وأسلوب الكلاسيكيين الجدد.

ومنذ عام ١٨٣٣ بدأ (ديلاكروا) يتلقى عروضاً عديدة، لتزيين المباني العامة في باريس، وقام بتزيين صالون الملك، في مجلس النواب، وفي قصر (بوربون) وعمل رسوماً في مكتبة قصر (بوربون). وكذلك في مكتبة قصر (اللوكسمبورغ). وفي عام ١٨٤٣ قام بتزيين كنيسة (سان دينيس) بلوحات رائعة وفي ١٨٥٠ قام برسم سقف معرض (الأبولون) في متحف اللوفر وغيرها، مما فسح له المجال لشهرة واسعة في التزيين الهندسي، تشبه شهرة الرسام (باولو فيرونيزي Veronese) و(روبنز Rubens).

يُعدّ (ديلاكروا) من أهم الفنانين الذين تأثروا بالشرق، وبالفنون العربية بصورة خاصة، في أوائل القرن التاسع عشر. إذ لم يعد اهتمامهم هذا مجرد هوس، أو نزوة أو بحث عن جديد فحسب، بل كان شيئاً حيوياً بالنسبة إليهم، حتى إنه كان حياتهم كلها، وواقعهم كله.. ونرى مجموعة من الرسامين قدموا لنا نماذج واضحة كالرسام (جونو Junot) في لوحته (معركة نزاريت).. وكذلك نرى الرسام (كروس Gros) يرسم (معركة أبي قير) ١٨٠٦ و(معركة الأهرامات) ١٨١٠ ويأتي بعده الرسام جيروديه (Girodet) ليرسم لوحة باسم (ثورة القاهرة ١٨١٠) أما الفنان (جريكو Gericault).. فقد انصرف لنقل الأجواء العربية بصدق وإيمان، حيث توضحت معه معالم مدرسة فنية، عدّها معاصروه، حدثاً هاماً في تاريخ الفن

الأوروبي، وأطلقوا عليها اسم (مدرسة الشرق)، بأجوائها الرومانتيكية وأشخاصها السمر، المليئين بالحيوية والعنفوان.

.. فالحركة لها بذور مسبقة. و(ديلاكرو) أحد أولئك الذين سلكوا هذه الطريق.. وإن تكن له من المميزات، التي تجعله يختلف عن سواه، وتضعه في مكانة أرفع من غيره. لقد استخلص (ديلاكروا) من تأثره بالشرق، أسلوباً حياً، انفرد به، وإن كان ينتسب إلى المدرسة الرومانتيكية. فإن رومانتيكية (ديلاكروا) لا تتجاوز كثيراً من الحدود في ظواهرها وموضوعيتها.. وحتى بالنسبة لصياغتها الفنية، فقد لا تتعدى حدود الفن الكلاسيكي كثيراً، ولكن ما يميزها هو حرية التصرف في خلق الجو المليء بالحركة واللون.. كان (ديلاكروا) يجتاز بعض القواعد الفنية، ليصل إلى الحركة والحيوية، ولكي يربط عناصر موضوعه ببعضها. أو أنه كان يستخدم اللون الصارخ بشراسة، لم تعهد من قبله.. وقد أطلق على تصرفاته هذه الخارجة على المألوف اسم: (الباروك Baroque)... إنها نظرة جديدة أكثر حيوية إلى العالم، كما إنّها صيغة أكثر صدقاً وحياة في مجال التعبير الفني..

لقد شارك (ديلاكروا) في بادئ الأمر (اللورد بيرون) فكرته الداعية إلى الثورة والقتال، في سبيل إنقاذ القيم الإنسانية المنهارة.. فبينما كان (بيرون) يقاتل في اليونان، كان (ديلاكروا) يرسم لوحته المسماة (مذبحة شيو Scio) التي عرضت عام ١٨٢٤.. وتعطي

اللوحة في مقدمتها، مجموعة من الأجساد الجريحة، المتراخية، المنهوكة وهي تسند بعضها بعضاً.. وفي عام ١٨٢٦ ينقلنا إلى معركة (ميسالونجي) التي قتل في آخر مراحلها (بيرون). ثم ينقلنا عام ١٨٢٧ إلى جزيرة (كريت)، إلى قصر حاكم الجزيرة العثماني، الذي شعر بأن دولته ستتقهقر حتماً، أمام تصميم الشعوب على التحرر، فجمع جواريه، اللواتي كن جميعهن من سبايا بلاد البلقان، وأمر بذبحهن أمامه الواحدة تلو الأخرى.. وكانت من بينهن محظيته الشهيرة (ساردا نابال) التي صورها ديلاكروا في واجهة اللوحة في اللحظة التي تُطعن فيها.

و(لديلاكروا) لوحة شهيرة بل أشهر لوحاته اسمها (الحرية تقود الشعب).



الحرية تقود الشعب

– لقد مثل (ديلاكروا) في هذه اللوحة (الثورة الفرنسية)، ولكن اللوحة ذات جو خيالي، يخرج بها عن نطاق الثورة المذكورة بالذات، لتكون رمزاً لأية ثورة.. فهناك، فوق مجموعة من جثث الضحايا، تنتصب الحرية، فتاة يانعة، عارية الصدر، تتقدم الثوار من مختلف طبقات الشعب، في جو ضبابي وعنيف... ولقد خرج الفنان بعد أن رسم هذه اللوحة من أرضه، إلى بلاد أصدق تعبيراً عن الثورة والعنفوان.. ففي عام ١٨٣١ غادر باريس، مع مجموعة من أصدقائه الدبلوماسيين المقربين إلى البلاط، متجهاً نحو المغرب العربي.. وقد مر من طولون ثم بلاد الأندلس، حيث أدهشته معالم الروح العربية في معظم مدنها.. وبعد أن اجتاز جبل طارق، نزل في الأرض التي كان في انتظارها منذ أمد بعيد.. فتجول في منطقة الريف، وطنجة، ووهران، ومكناس.. شاهد عن قرب الأرض الزاخرة بالحياة، والآفاق الصارخة الصاخبة، والطبيعة الساحرة، وكذلك راقب الذين يعيشون فوق هذه الأرض، بصراع دائم.. فصور الحياة العربية، وكأنها ثورة دائمة لا تعرف الهدوء...

إن كل ما رسمه (ديلاكروا) في المغرب العربي، يحمل فكرة الحيوية والثورة.. فهو يرسم الفرسان العرب، صيادي الأسود، في أعنف وأخطر اللحظات، التي يلتقي فيها الفارس القوي الذكي، وحصانه الأصيل، بالوحش المفترس.. إن في جميع لوحاته عن الصيد والصيادين نفحة شديدة، من الحركة والحيوية، وثورة عميقة

الجذور، ضد السكينة والاستسلام.. وعندما ينقلنا إلى ساحات المعارك، نكاد لا نميز المحاربين، لسرعة حركتهم ومرونتها.. وتشارك في هذه الحركة، الطبيعة التي ينقلنا إليها الفنان بأجوائها العاصفة، وصخورها الشامخة، وآفاقها التي لا تعرف الاستقرار.. وفي اللوحات التي تصور باقي صفحات الحياة، هناك نرى العربي وهو في صراع دائم مع الطبيعة، ويتمثل ذلك في لوحته (بحارة من طنجة يجرون قارباً نحو الساحل).. البحارة يجرون القارب والصخور ترتفع من ورائهم نحو الأعالي، حيث تطل المدينة من فوق القمة، كأحد أعشاش النسور..

إن هذه الأجواء لا تتجاوز كثيراً حدود الكلاسيكية بشكل عام، ولكن الجو التي تنقلنا إليه هذه الأعمال، تخرج عن الكثير من المفاهيم الكلاسيكية الثابتة، فالحركة العنيفة الصاخبة، والألوان الصارخة، والمحطمة في كثير من الأحيان، فكرة النسخ الفوتوغرافي، وكذلك الحرية الشخصية في التعبير، كلها تقف ضد الكلاسيكية! لقد هاجم (ديلاكروا) فناني (المرسم) أي الفنانين الذين يتقيدون بتعاليم المرسم الكلاسيكية ويعملون وهم في مراسمهم، دون التطلع إلى الخارج..

– إنهم النيوكلاسيكيون وعلى رأسهم الفنان أنجر (Ingres) الذي يربط فنه (برفائيل) وكذلك بالفن اليوناني والروماني، كما جرت العادة من قبله..

أما (ديلاكروا) فحاول اكتشاف معنى الثورة والحرية والحياة...

توفي (ديلاكروا) في باريس عام ١٨٦٣، وتحول منزله في باريس إلى متحف دائم، وقد قدم أعمالاً كثيرة جداً منها ٩١٤٠ عملاً فنياً، و٨٥٣ لوحة زيتية و١٥٢٥ عملاً بالألوان المائية، بالإضافة إلى الرسوم التي زين بها عدداً من الكتب الهامة، ولوحات شخصيّة (بورتريه) لفنانين كبار، من أمثال الموسيقي (باغانيني) و(فريدريك شوبان) و(جورج ساند)، ومن أهم أعماله الجدارية، اللوحة التي رسمها في كنيسة (سان سولبيس Saint Sulpice) والتي أُطلق عليها اسم أجمل لوحة جدارية، في ذاك العصر، وقد استلهم جيل كامل من الفنانين الانطباعيين، مثل (رنوار) و(مانيه) و(ديغا) من أعمال ديلاكروا.

ومن أهم أعماله أيضاً (اليوميات) التي عبر فيها عن أفكاره حول الفن والحياة ولم تنشر هذه اليوميات إلا بعد وفاته بثلاثين عاماً. يقول في بداية هذه اليوميات:

«٣ أيلول عام ١٨٢٢...

لقد وضعت خطتي في الكتابة، وما أتمناه هو أن لا أنسى أبداً، أنني أكتب لنفسي فقط، لذلك سوف أقول الحقيقة دوماً، وأحقق ذاتي بالوقت نفسه...»

لقد كتب ديلاكروا الذي كان زعيم المدرسة الرومانتيكية عن والده (تاليران) وأنه إبنه غير الشرعي، وكتب تحليلات عديدة

عن الفنانين الكبار، مثل ميكيل آنج وحتى شكسبير، وبلزاك، وجيريكو، وجورج ساند. وأورد كذلك عدة أوراق، عن المبالغ التي دفعها إلى (الموديلات)، وحفلات العشاء، وحفلات الموسيقى وغيرها. وقد أُطلق على هذه اليوميات اسم (الآثار الوحيدة في تاريخ الفن). وقال عنها الناقد: (والتر باتش Pach) إنّ (ديلاكروا) أعطانا ذكريات كاملة عن حياة كل فنان. واعتبر الفنان (مونيه) هذه المذكرات كتابه المفضل...

ولم تكن هذه اليوميات مجرد انطباعات عن فنّ الرسم، بل كانت أيضاً انطباعات عن الشعر وعن الفن والموسيقى والأدب، ولم تكن شاهداً على هموم وقلق الفنان، بل كانت شاهداً على الحياة الباريسية في ذلك العصر، لقد كانت (موسوعة للفنون الجميلة)....

لقد احتفظت بهذه المخطوطة للمذكرات واليوميات مدبرة منزله، ثم أعطتها لأحد أصدقائه، ثم إلى آخر، لذلك فقد ضاع قسم من هذه المذكرات، وقد وجدت بعض أوراقها عند بائع كتب في مكتبة بسيطة على ضفة نهر السين، وبيعت ببعض الفرنكات... ولم يكن يتسنى لأحد أن يقدر قيمتها، كما تستحق.

* * *



غوستاف مورو

Gustav Moreau

١٨٩٨-١٨٢٦

أقيم في متحف اللوفر في باريس جناح خاص للرسام الكبير (غوستاف مورو Moreau)، وهو من أعظم الفنانين الذين عرفتهم أوروبا، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ذلك أنه إلى جانب الآثار الفنية العظيمة التي تركها، كان أستاذاً لعدد كبير من الفنانين، منهم (روو) و(ماتيس). وقد أسهبت الصحف الأوروبية في نشر الأبحاث الضافية عن فن (مورو) ومظاهر الإبداع في آثاره.

وكتب الناقد المعروف (جورج باتاي) يقول:

- يحتل (غوستاف مورو) في تاريخ الفن الحديث، مكانة خاصة، ومن الممكن أن نعتبره خارج هذا التاريخ على الإطلاق، ذلك لأنه كان نموذجاً للفنان المنعزل، الذي ينتج في صمت، كما لو أنه البداية والنهاية في حياة التصوير. لقد ولد عام ١٨٢٦ والكثيرون لا يعرفون عن حياته، إلا أنه كان معلّم جميع الرسامين الكبار الذين اشتهروا فيما بعد، والواقع أنه كان

أعظمهم جميعاً، ليس لأن مرسمه كان بيئة لتفتح هذه المواهب بل لأنه استطاع أن يعطي فن التصوير في القرن التاسع عشر، تعبيره الحقيقي، فهو قد خلق الموقف المعاصر بالنسبة للفنانين، هذا الموقف الذي يتجلى في رفض المذاهب، وفي الإيمان باستقلال الفن، من ناحية، وفي التطور السريع الذي يبدو في حياة كل إنسان، ويجعل هذه الحياة الذاتية خلاصة لتاريخ الفن في جميع مراحله، فقد كان (مورو) متعدد الاتجاهات والأساليب، ولكنه حافظ على طابع واحد هو العنف، فقد بدأ إنتاجه فناناً رمزياً، حتى إنَّ زميله الشاعر (تيوفيل غوتيه) كتب عنه عام ١٨٦٥ يقول: «إن مورو هو اللغز الذي ينطوي عليه تاريخ الفن الحديث، إنه ادغار ألن بو التصوير».

– والحقيقة أننا نجد جرأة فذة في اللوحات العجيبة، التي تركها هذا الفنان، فهو تارة كلاسيكي، يميل إلى الزخارف الجدارية، وتارة يصور الموضوعات اليونانية القديمة، التي تهيمن عليها روح الوثنية، بأسلوب كنائسي، وحين نتأمل لوحاته السريالية، يخيل إلينا أن هذه الريشة حملت كل ما كان من الممكن أن يقدمه (سلفادوردالي) و(ماكس ارنست) و(ماسون).. إنهم لم يضيفوا شيئاً جديداً إلى هذا الأسلوب الغريب، وإذا كان لنا أن نتعلم شيئاً من هذه العبقرية، فهو الإخلاص للفن. لقد كان مورو زاهداً بالعالم وقد أهمله العالم بالفعل كما أراد هو، لأنه أراد أن يكون خميرة دائمة للإبداع الفني، ومن أجل هذا كان سجين رغباته...



- وكتب الشاعر (اندريه بريتون) يقول:

«عندما رأيت أول معرض (لغوستاف مورو) كنت في السادسة عشرة من عمري، وقد أثارني اللون الحار، الذي يرسم به النساء بصورة خاصة، لقد رأيت في ضربة الريشة، كل الجمال والحب، وقد أخذت فكرة أولية عن هذا الرسام، هي أنه فنان حسي، يقف في تمجيد الجسد، والرغبة، إلى جانب بودلير ورامبو.. ولا أعرف لماذا احتفظت بهذا الانطباع حتى الآن، والواقع أن في كل لوحة من لوحاته إشارة واضحة إلى السادية، ثم فهمته أكثر، حين توجه إلى السريالية.. وقد كانت أشعاري دائماً من هذا الأسلوب. كان الناس يتساءلون في حيرة عن معنى

لوحاته، كما يتساءلون عن قصائدي الغامضة، والحقيقة أن السريالية بدأت في غمرة من التساؤل والسخرية، وانتهت بهيمنة مطلقة على جيل كامل، من تاريخ الفن الحديث.. ولا أغالي إذا قلت إنّ مورو هو الذي أنشأ هذا الاتجاه.. لقد ترك لنا مورو ٨٠٠ لوحة زيتية، و٣٥٠ لوحة مائية و٧٠٠٠ صورة بالخطوط، ومع هذا فإننا لا نرى أي أثر من هذه الآثار، إلا ونستشف فيه شخصية هذا الفنان، بكل قوتها وأصالتها، وهذا هو الدرس العظيم الذي يقدمه لنا مورو: كيف يعطي الفنان كل نفسه في كل أثر....

* * *



فرانسوا مييه

Jean Franeois Millet

١٨٧٥-١٨١٤

يقام في روما معرض فني خاص لأعمال الفنان (جان فرانسو مييه Millet) وذلك بمناسبة ذكرى وفاته.

ويقام هذا المعرض لأعمال (مييه) أول مرة ويضم جميع أعماله وذلك لأن أعماله الرائعة، ما زالت موزعة في أنحاء العالم.

ويعتبر (مييه) منذ أجيال، الفنان الواقعي، الذي يتقن رسم الوجوه، وجوه البسطاء والمستسلمين والفقراء، هؤلاء الذين قال عنهم (بودلير) بأنهم يحملون نوعاً من التوحش الغامض، يجعلني أكرههم. كما قال عنه (هوايسمان) إن أعماله الزيتية توحي بالبقع، والعرق المنساب من يديه الضخمتين، إن أعماله رديئة وتحمل من البلاهة ما يفقد الأمل...

وهكذا كان (مييه) مغموراً في عصره، لاقى كثيراً من الهجوم والنقد. وقد بدأ يفرض أسلوبه في الرسم، بعد أن رسم أكثر من خمسين لوحة، برزت من بين خمسمئة لوحة، ومن أشهر لوحاته

لوحة (صلاة التبشير) وتعتبر من أغلى اللوحات في العالم، فمنذ عام ١٨٨٩ بيعت بمبلغ ٨٠٠ ألف فرنك ذهبي. أما بقية لوحاته التي تزيد عن الأربعمئة والخمسين، فقد نقلت إلى الولايات المتحدة في منتصف القرن التاسع عشر، وأعيدت إلى فرنسا هذا الشهر، لعرضها في المعرض. وتعتبر لوحته (ناسف الحبوب) من أعظم أعماله، فقد فقدت منذ عام ١٨٤٨، حيث كانت تستقر في قبو قديم في أمريكا، ثم وجدت عام ١٩٧٢ أما لوحته (المزارع) التي تعتبر رمزاً سياسياً واجتماعياً، فهي تزخر بالألوان الحية، التي ينسل منها النور، كهبة ريح أشعلت الذؤابات..

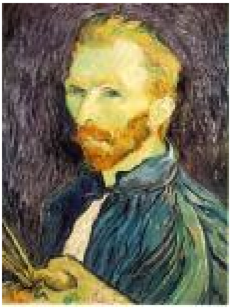


الغسّالات

ولد (جان فرانسو مييه) عام ١٨١٤ وعاش حياة بائسة واجه فيها قساوة الحرمان والنقد اللاذع، إنه فلاح من الشمال ترك المحراث ليمسك بالريشة.. واختار موضوعاته البسيطة من حياة الفلاحين وأسلوب حياتهم، ثم عاش في باريس حتى عام ١٨٤٨ حيث تركها بسبب الثورة، واستقر في قرية صغيرة تدعى باربيزون التي نالت شهرة فيما بعد، بفضل الرسام (مييه) الذي عاش فيها فقيراً معدماً، وذلك لأن لوحاته التي تصور الرعاة وأغنامهم والفلاحين، لم تتمكن من الوصول إلى صالونات الأغنياء.. وقد كانت الفترة الرومانتيكية إذ ذاك، تتراجع لتحل محلها الاتجاهات الحديثة في الفن، وهي أن ترسم الأشياء كما هي في الواقع، دون أن يدخل الفنان عليها أي تزيين، أو يضفي عليها من روحه شيئاً.

وقد أخذ الفنانون يبحثون عن وحيهم في الحياة اليومية البسيطة، والطبيعة الجميلة، وقد أخذت هذه الواقعية تقوى وتتعمق بالعناصر السياسية والاجتماعية، وقد استفاد (كوربيه) و(مييه) و(دومييه) من اضطراب الأفكار وثورتها في عصرهم. ويمكن أن تسمى هذه الحركة بالواقعية، أو بالطبيعية في الرسم، وذلك في الفترة التي حكم فيها (لويس فيليب) حتى هرب عام ١٨٧٠، وتوفي (مييه) عام ١٨٧٥ بعد أن قضى حياة بائسة وطويلة.

* * *



فنسانت فان غوخ

Vincent Van Gogh

١٨٩٠-١٨٥٣

كان الفنان الهولندي المعروف (فانسنت فان غوخ) يكنّ صداقة عميقة لأخيه (تيودور Teodor) الذي كان الصديق الوحيد (لفان غوخ) طوال حياته.. فكان يكتب إليه باستمرار، ويحدثه عما يعانيه من عذاب، وشعور بالاغتراب، وما يشعر به من إحساسات فنية مرهفة..

يقول في الرسالة الأولى:

- عزيزي تيو

أشكر لك رسالتك والمئة فرنك التي أرسلتها.. إنني مسرور للنجاح الذي لاقاه (غوغان gaughan) من مبيع لوحاته، فخلال عام سيحقق مشروعه للسفر إلى جزر المارتينيك، وأعتقد أنه سيجمع مبلغاً من المال، وأعتقد بأنه سيذهب مع فنانين آخرين، ويؤسسون مرسماً هناك...

وهكذا فإن الماء يجري دائماً تحت الجسر.. إن ما كتبته أنت عن الهولنديين قد سرني كثيراً، وآمل أن أعرفهما قريباً معرفة

جيدة. إن الدراسات التي قام بها (رامبراندت) أوحت إليهما نموذجاً لرسمين لدوهان Dehan أشاهدهما الآن أمامي.

هل قرأت كتاب (سلفستر) عن (أوجين دولاكروا)؟ والمقال الذي كتبه بلان (Blane) عن اللون في كتابه (مفردات فنون الرسم)؟ اطلب إليهما بإسمي أن يطالعا هذه الصفحات..

إنني أفكر (برامبرانت) أكثر مما يبدو أثره في دراساتي.. أرسل إليك مخططاً لآخر لوحاتي: (الزارع).. قرص كبير بلون الليمون هو الشمس، سماء خضراء جانحة إلى الصفرة، في غيوم وردية، الأرض بنفسجية، ثم الزارع والشجرة زرقاء.. طول اللوحة ثلاثون سنتمتراً.. أنتظر رسم ثلاثين لوحة بهذا القياس لأقيم معرضاً، وسوف أقيمه لأصدقائي في منزلك...

هناك أسباب كثيرة تدعونا الآن إلى الصمت، ولن يكون هذا طويلاً، لو أستطيع أن أرسم الوجوه والأشخاص في الأربعين من عمري لكان أفضل... فأنا لا أعتقد أنني أنجح في ذلك الآن.. **(غوغان)** يرسم لوحة رائعة جداً عن (الغسالات) ولوحة أخرى عن الطبيعة الميتة (تفاح وغطاء أبيض على أرضية صفراء)..

الجو هنا بارد، ومع ذلك فإننا نستطيع أن نرى أشياء جميلة.. مساء البارحة مثلاً، غروب الشمس كان بلون ليموني مريض.. إنه جمال خفي رائع.. أشجار الحور الزرقاء وأشجار يابسة الأوراق، فيها جميع الألوان... لكم يسعدني أنك لست وحيداً في

منزلك، وأنك تعيش مع رسامين، وأنا سعيد إلى أبعد حد بصحبة (غوغان)... إلى اللقاء وأشكرك مرة أخرى من أجل رسالتك...

ويقول (فان غوخ) في الرسالة الثانية التي بعثها إلى أخيه:

- **عزيزي تيو**

أشكرك على الخمسين فرنكاً التي أرسلتها إلي. كنت أعرف أن **(غوغان)** كان يسافر كثيراً، ولكنني كنت أجهل أنه كان بحاراً حقيقياً، لقد عرف جميع المشقات، لقد كان مغامراً من طراز عجيب.. لقد خلق هذا في نفسي احتراماً كبيراً له وزاد ثقتي به.. لكم يشبه أحد بحارة الروايات في قصص بيير لوتي **Loti**.

إننا نرسم دائماً، وهو يرسم زنجية وأحد مناظر الطبيعة، أما أنا فأرسم الزارع أيضاً.. المشهد الحزين والوجه الصغير الغامض.. رسمت دراسة جديدة لحقل محروث فيه برج صغير.. هذا كل شيء... كيف حالك أنت؟ هل فعلت شيئاً في بروكسل؟ أشعر بالفرح حين لا تكون وحيداً. إنني لا أزال أشعر بتعب في أعصابي وألم في دماغي.. ولكنني أحسن حالاً مما كنت عليه من قبل..

لقد حدثني (غوغان) عن المناطق الاستوائية وذلك يسحرني.. هناك مستقبل حقيقي لنهضة فنية عظيمة في التصوير.. كم هو رائع لو أن بعض الفنانين الهولنديين، أسسوا مدرسة فنية للألوان في جاوا... لو سمعوا (غوغان) وهو يصف البلاد الحارة، لاقتنعوا على الفور بهذه الفكرة.. ولكن ليس الإنسان حراً ليقوم بمثل هذا العمل.. غير أن هناك أشياء عظيمة يمكن أن يقوم بها

الإنسان.. لو كنت أصغر بعشرة أو عشرين عاماً لسافرت.. ولكن ما يعزيني أن منزلي في (الأرل Arle) يمكن أن يصبح محطة لجميع الذين يرحلون، أو يتنقلون بين أفريقيا وآسيا...

لكم أحب منظر المرسم عند المساء.. ولا سيما على ضوء النار، وحين يزورني بعض الأصدقاء أتحدث إليهم في لذة وأنا أرسم.. لكم يستهويني تصوير الوجوه في ضوء الغاز... أحييك وأرجو أن تكتب لي..

- والمعروف أن (فان غوخ) قد أصيب بنوبات الجنون منذ أن كان يعمل مع صديقه (غوغان) في مرسم واحد، فقد كان (فان غوخ) في البداية شرساً عصبي المزاج، وكان يراه (غوغان) شبه مجنون، إلى أن حصلت حادثة غريبة كانت بداية مرحلة الجنون عند (فان غوخ)، وتتلخص في محاولة قام بها (فان غوخ) لقتل صديقه (غوغان) بموس الحلاقة، فقد لحق به إلى الشارع وانقض عليه بالموس، في اللحظة التي التفت فيه (غوغان).. كانت نظراته قوية صارمة جعلت يد (فان غوخ) تتصلب، فأطرق وعاد إلى المنزل، وعندما وصل قطع أذنه، وقضى فترة طويلة وهو يعمل على إيقاف الدم المتدفق منها، وخرج بعد ذلك وقد عصب رأسه، وقدم أذنه للفتاة التي أبدت إعجابها بأذنيه... ومنذ ذلك اليوم أصبح (فان غوخ) مجنوناً، ولكن لم تؤثر نوبات الجنون على عمله وإبداعه، فقد استمر يرسم، ولكن لم يتحمل التجول في الشوارع فقد كان الناس

يشيرون إليه ويتهامسون بأنه مجنون.. فلزم مرسمه وانصرف إلى العمل، وكان بين الحين والآخر يغادر مرسمه إلى الحقول البعيدة، أو الأمكنة المنعزلة، ليرسم في وهج الشمس، ثم يعود...

وبعد عام نقل (فان غوخ) إلى مصح (سان ريمي) للأمراض العقلية، ولم يمنعه هذا عن الاستمرار في عمله، فرسم أروع آثاره في هذا المصح.

وفي عزلته كتب رسائل إلى أخيه وإلى (غوغان)، وكان لا يعرف في هذه العزلة إلا الانفعال العنيف، والاندماج في جمال الطبيعة والإنتاج المتواصل..

أول أيار ١٨٨٨

ما أنا بحاجة إليه في حالتي هذه هو الصبر.. الصبر والدأب، أعرف أن رسم اللوحات ليس السعادة التي ننشدها، وليس الحياة الحقة، ولكن ماذا تريد أن أفعل؟ إن هذه الحياة الفنية التي نعرف، إنها ليست الحياة الحقيقية التي تبدو لي حية حارة، ومن الجحود أن لا نكتفي بها..

سأضع اليوم بعض النقوش اليابانية على الجدار.

٤ أيار ١٨٨٨

إذا أردنا أن نعيش ونعمل، يجب أن نُعنى كثيراً بأنفسنا، ونكون على جانب من الرصانة، ماء بارد، وهواء وغذاء بسيط جيد، وكساء حسن، وأن نجد مكاناً صالحاً للرقاد، ونبتعد عن الحماقات.

٥ أيار ١٨٨٨

هذه المدينة قذرة بشوارعها القديمة، وأفضل ما نستطيع القيام به هنا، هو رسم النساء والأطفال.. لست راضياً عن إنتاجي في هذه الآونة، ولا عن نفسي.. ولكنني أعتقد أنه بإمكاني أن أقوم بإنتاج أفضل.. وآمل أن لا يأتي فنانون آخرون في هذه البلاد الجميلة، ويفعلون كما يفعل اليابانيون في بلادهم.. لا أشك في أنني سأحب الطبيعة دائماً في هذا المكان، فهي تشبه النقوش اليابانية..

١٣ أيار ١٨٨٨

أشكرك من أجل رسالتك والخمسين فرنكاً التي أرسلتها إلي.. لقد كان مرضك بسبب الشتاء القاسي هذا العام.. كان شتاءاً طويلاً كأنه الأبدية.. هنا أيضاً.. اعتن بنفسك ولا تشرب الخمر الرديء... إننا لا نحس الموت، ولكننا نشعر أمامه بحقيقة قاسية، هي أننا شيء ضئيل.. إننا لكي نصبح حلقة في سلسلة الفنانين، ندفع ثمناً غالياً من الصحة والشباب والحرية، التي لا نتمتع بها إطلاقاً... شأننا في ذلك شأن جواد المركبة الذي يحمل الناس في عربته لكي يتمتعوا هم بالربيع.

٦ حزيران ١٨٨٨

قرأت كتاباً عن (فاغنر Wagner).. أي فنان.. أن يظهر مثله في الرسم ذلك في منتهى الروعة.. ولابد أن يظهر..

تلقيت رسالة من (غوغان Gaughan) يذكر فيها أن آلام المرض قد عادت إليه، وأن الأحزان تثقل نفسه، وأنه يفكر تارة بالتجارة في اللوحات، وتارة بالسفر إلى المارتينيك.. أما أنا فأعتقد أن الحياة قصيرة جداً، وأنها تمضي بسرعة. ما دام الإنسان رساماً فعليه أن يرسم أبداً.. وما أفكر به هو العمل المتواصل..

حزيران ١٨٨٨

أليس الإنفعال وصدق الإحساس بالطبيعة هما اللذان يقوداننا، وإذا كانت الانفعالات شديدة، وكنا نعمل دون أن نشعر بأننا نعمل، وتأتي ضربات الريشة من تلقاء نفسها، وبينها صلة كالصلة بين الكلمات في خطاب أو رسالة.. فيجب أن نتذكر أن الأمر لا يكون دائماً على النحو الذي نريد، وأن لنا في المستقبل أياماً ثقيلة، لا أثر فيها للإلهام.. يجب أن نضرب الحديد ساخناً.. لا أحس الحياة إلا عندما أعمل...

آب ١٨٨٨

نكون في حالة حسنة عندما نستطيع أن نعيش بقطعة من الخبز، ونشتغل طوال النهار، ونكون قادرين على التدخين وارتشاف الخمر، ونحس جمال النجوم، والفضاء المشرق بلا نهاية. بدأت أوقّع لوحاتي، ولكنني سرعان ما توقفت عن ذلك،

فقد بدا لي نوعاً من الحماقة.. لقد كتبت اسمي في ذيل منظر بحري باللون الأحمر، لأنني كنت أريد بقعة حمراء في الأخضر..

١٥ آب ١٨٨٨

أرسم الآن رابع لوحة عن دوار الشمس، أزهار صفر على أرضية صفراء.. إنها تحمل الكثير من البساطة والجمال..

لسنا من الذين يسمونهم فنانين (منحطين) فقد علمت أن (غوغان) و(برنار) يتحدثان الآن عن إتباع رسم الأطفال، وأحب هذا، كيف يرى الناس في الانطباعية فناً منحطاً؟ إنني أراها على النقيض..

إن التصوير كما هو الآن يبشر بأن يكون أكثر إرهافاً وجمالاً، أقرب إلى الموسيقى، وأبعد عن النحت.. إنه يبشر باللون، ليته يحقق ما يبشر به..

هذا الأسبوع كان لدي نموذجان، فتاة صغيرة من الآرل وفلاح عجوز، دراسة أرضية برتقالية حارة، توحي بما في غروب الشمس من احمرار، ولكن الفتاة هربت أثناء الرسم، فلم يكن لدي من المال لأعطيها أجرها، ورسمت باقة أزهار وحذائين عتيقين..



الليل ذو النجوم

أيلول ١٨٨٨

يتنازعني كل حين تياران من الأفكار.. الصعوبات المادية أن ألّف وأدور لكي أصنع وجودي، والثاني هو دراسة اللون، أن أعبر عن حب عاشقيْن بالتزاوج بين لونين متممين، بالمزج بينهما وما بينهما من تضاد.. بالتموجات السحرية التي تزخر بها بقع متقاربة من الألوان، أن أعبّر عن فكرة بإشراق بقعة مضيئة في أرضية مظلمة.. أن أعبر عن الأمل بنجمة متألقة.. عن حرارة كائن حي بإشعاع الشمس الغاربة...

هذا وكان قد أقيم مهرجان فني كبير في مدينة (أوفير سوروِاز) احتفالاً بإزاحة الستار عن التمثال الذي أقيم للفنان الهولندي الكبير فانسنت فان غوخ.. وقد قام بصنع هذا التمثال الفنان زادكين Zadkin، ويعتبر هذا التمثال أولَ نصب في العالم لفان غوخ... ويرمز التمثال إلى (فان غوخ) وهو ذاهب ممسكاً بيده علبة الألوان..

وتشرف على هذا المهرجان جمعية فنية جديدة تحمل اسم (أصدقاء أوفير سورواز) وهي البلدة التي عرفت عدداً كبيراً من الفنانين، وتضم الجمعية نخبة كبيرة من الرسامين والنحاتين، ونقاد الفن، وهواة جمع اللوحات الفنية، ويشتمل المهرجان على افتتاح معرض، في البيت الذي عاش فيه (فان غوخ) تعرض فيه لوحات (فان غوخ) و(فلامينك) وغيرهما من الفنانين الذين عاشوا فترة في هذه البلدة، ويضم المعرض اللوحات الموجودة عند هواة جمع التحف الفنية، فقد تبرع اثنان من كبار جامعي اللوحات بتقديم لوحاتهم إلى المعرض..

ويرأس هذه الجمعية الدكتور (بول غاشيه Gachée) الذي عاصر كبار الفنانين الانطباعيين وهو ابن الدكتور (غاشيه) الذي أشرف على معالجة الفنان (فان غوخ) عند مرضه، والمعروف أن الدكتور (غاشيه) كان صديقاً حميماً لفان غوخ، فقد فهم عبقرية مريضة فهماً عميقاً، وكان صديقاً لعدد من كبار الرسامين منهم (كوربيه) و(مانيه) و(بيسارو) وغيرهم، وارتبط

بصداقة وثيقة مع (فان غوخ)، فأحبه الفنان المريض واستمع إلى جميع نصائحه، واستطاع الدكتور (غاشيه) أن يمنعه عن شرب الخمر والسهر الطويل وشجعه على الاستمرار في التصوير، وقد رسم (فان غوخ) لهذا الطبيب لوحة تعتبر الآن من أروع آثاره.. وكتب (فان غوخ) إلى أصدقائه في الآرل بعد أن استقر في بلدة اوفيرسورواز يقول:

آسف لأنني لم أستطع العودة إلى الآرل، لقد شعرت بأنه من الأفضل أن أجرب تبديل نفسي، وأن ألتمس أجواءً أخرى... إن الغبطة التي أحسستها لرؤية أخي وأسرته، وعدد من الرسامين والأصدقاء، قد تركت في نفسي أحسن الأثر.. لقد أشعرتني بهدوء مطلق، وبأنني في حالة سوية، والطبيب هنا يقول لي بأنه يجب علي أن انكب على العمل، وأن ألتمس بعض التسلية، وهو يحسن تقدير الرسم ويعجب برسومي كثيراً ويشجعني..

وبعد عام من إصابة فان غوخ بنوبات الجنون شعر بمرض جديد منعه عن العمل، فكتب إلى أخيه ينبئه بما حدث، فطلب إليه المجيء إلى باريس، وهناك اصطحبه إلى الدكتور غاشيه الذي نصحه بأن يبتعد عن ضجيج المدينة الكبيرة ويستقر في قرية (أوفر سورواز)، وذهب معه إلى هذه القرية، وأصبحت حياتُه هادئة حافلة بالإنتاج، ولكن رسومه بدأت تحمل طابعاً غريباً من العنف وأصبح يعنى بالألوان الصارخة.. وفي أحد

الأيام امتلكته رغبة عنيفة في أن يرسم الحقول البعيدة من سنابل القمح، فرسم مشهداً قريباً من القرية، وكانت بعض الغربان تحوم حوله. فتناول البندقية ليطلقها على الغربان إلا أنه صوب البندقية إلى قلبه وأطلق الرصاص.. وأصيب بجرح بليغ، إلا أنه لم يفقد وعيه، بل وضع يده على الجرح ونهض، فجمع ريشه وأصباغه وذهب إلى بيته، واستلقى على سريره، وطلب أن يأتي الدكتور غاشيه، ولما حضر الدكتور غاشيه قال له الفنان الجريح:

أظن أنني قتلت نفسي؟ ألا ترى هذا؟ فأجابه الطبيب: لا، ليس هناك أي خطر! ولكنه توفي بعد ساعات، وشيع في جنازة متواضعة ودفن في مقبرة (اوفير سورواز).. وقد أبنه الدكتور غاشيه بكلمة حزينة: «كلما تعمقت التفكير بهذا، بدا لي (فانسنت) عملاقاً.. ليس من الإنصاف أن نقول إنه محب للفن فحسب، بل يجب أن نصفه بالإيمان والإيمان حتى الاستشهاد»....

- وقد قامت إحدى الصحفيات بمقابلة الدكتور بول غاشيه في منزله المتواضع في قرية (اوفير سورواز) وسألته عن (فان غوخ)..

- أجاب «فان غوخ» إن البدعة السائدة منذ أعوام عديدة، هي تأليف الكتب عن حياة فان غوخ، وجميع هذه الكتب تعطي معلومات خاطئة عنه، فالتاريخ ليس رواية أو قصة، هل زرت

قبر الأخوين فان غوخ؟ أظن أن اللبلاب قد ذبل، وقد أوصيت الحارس بالاعتناء باللبلاب الذي كان يحبه فانسانت.. هذا ما أوصاني به أبي، لقد كان أبي فناناً وطبيباً، وكان الفنانون أعز أصدقائه، كان الفن يهز مشاعره سواء أكان قديماً أم حديثاً، وقد كان يزاول فن الرسم بجميع أشكاله، ونشأت أنا أيضاً على حب الرسم، وكنت أنسخ اللوحات الانطباعية بدلاً من أن أنسخ اللوحات الكلاسيكية، وقد كان هذا المنزل يحتوي على أروع الكنوز الفنية التي أهداها لأبي كبار الفنانين، ولكنني عندما أفكر بهذه التحف الثمينة يتنابني القلق، وفكرت أن أهديها إلى المتاحف حرصاً عليها من الضياع بعد موتي، ففي عام ١٩٤٩ قدمت إلى متحف اللوفر لوحات رائعة (لفان غوخ) و(سيزان) و(رينوار) و(مونيه) و(بيسارو)، ومنذ خمس سنوات أهديتُ ست لوحات أخرى لفان غوخ وأربع لوحات لسيزان ولوحة لـــ(بيسارو)، وكان الفنان (ادوارد مانيه) قد أهدى هذه اللوحات لأبي... كما أهديت متحف (ليل) لوحات فنية وتحفاً عظيمة وآثاراً قيمة...».

ألا ترين أن جدران بيتي خالية من اللوحات الرائعة.

*   *   *



تولوز لوتريك

Toulouse Lautrec

١٩٠١-١٨٦٤

كان الفنان الفرنسي (تولوز لوتريك Toulouse – Lautrec) من أبرز الوجوه الفنية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان في الوقت نفسه نموذجاً فريداً للاستقلال والأصالة، بين أساليب التصوير الحديث، ذلك أنه استطاع أن يمزج بين الواقعية الصارمة في التعبير عن الأشياء، وبين الروح الغنائية التي يمكن أن تعبر بها الألوان، عن كل ما في الحياة من شاعرية وحلم...

ولد (تولوز لوتريك) في ألبي Albi عام ١٨٦٤ من أسرة عريقة، تنحدر من حكام مدينة تولوز، وكان ضعيف البنية منذ الطفولة، وقد ورث هذا الضعف من التنافر بين أبويه من ناحية الدم، وقبل أن يبلغ الرابعة عشرة من عمره، تعرض لحادثتي سقوط، جعلتاه شبه معقد، ثم أورثتاه ضعفاً في نمو الرجلين، فأصبح قزماً، ولكن هذه العاهة لعبت دورها الحاسم في مصيره الفني، ذلك أنها أبعدته عن تفاهة الحياة العادية، التي تحياها طبقته، الفراغ واللهو والضوضاء الاجتماعية، فانصرف إلى

الدراسة والتأمل. ثم ظهرت عليه بوادر النبوغ في التصوير، فجعل يرسم كل ما تقع عليه عيناه، من مظاهر الحياة، التي لم يقدر أن يحياها كما يفعل الآخرون...

وتأثر ببادئ الأمر بـــ (مانيه Manet) و(ديغا Degas) فكانت رسومه الأولى تصويراً جميلاً للأشياء العادية. وفي هذه الرسوم يتجلى إحساسه المرهف باللون المشرق، والخط الذي يوحي الرشاقة والانسياب...

يقول في إحدى رسائله:

«منذ البداية رأيت نفسي سجين الماضي، ولم يكن ماضيّ إلا مجموعة الذكريات العذبة، التي توارت إلى الأبد... وكنت أرسم كل شيء، من خلال الحنين إلى هذه الذكريات، وفي الحنين يصبح العالم إيقاعاً جميلاً، كأنه الحلم الأثيري العابر...»

– ثم تعرف بالفنان الهولندي (فان غوخ Van Gogh)، وكان ذلك عام ١٨٨٨ فكان نقطة تحول في فنه، وكان (فان غوخ) في المرحلة التعبيرية من إنتاجه، فأخذ عنه (تولوز لوتريك) فكرة التعبير عن معنى الحياة، في الأشياء التي تُرسم. يقول:

«هناك حقيقة تكمن وراء الألوان والأشكال، هي الإحساس البشري، إننا نرسم من أجل المتعة الفنية، ولكننا لا نستطيع أن نجد هذه المتعة، ونبعثها في نفوس الآخرين، إلا إذا استطعنا أن نوحي إليهم بصورة عفوية، ولكنها جريئة، أن في اللوحة حشداً

لا نهاية له من مشاعر الإنسان العميقة، وفي طليعتها الأحزان التي تظلل جميع تساؤلاتنا، عن مصير الحياة التي نحياها.. ما من أحد يشك بأنها حياة جميلة، ولكنها تفسح المجال للتأمل الصامت، الذي يبدو لنا ينبوعاً للجدة والانفعال الجدي العميق.»

- وفي عام ١٨٨٩ عرض أولى لوحاته في معرض (المستقلين) فكان في نظر النقاد حادثة فذة، فعلى الرغم من اهتمامه الشديد بالتآلف في عناصر التصوير، كانت لوحاته تعبيراً عن الواقع، بكل ما يحمله من ازدحام في المشاعر الإنسانية، حتى إنَّ أحد النقاد كتب عنه يقول: إننا لا نعرف هل يريد السيد (لوتريك) أن يصور لنا تفاهة الحياة أم روعتها؟.

غير أن الجانب المثير في آثار (لوتريك)، هي أنه وضع أسلوباً خاصاً به، يمكن أن نتبينه في وضوح، وما من فنان إلا ويريد تقليده...

- وفي عام ١٨٩١ طلب إليه مسرح الطاحونة الحمراء في باريس، وهو أشهر ملاهي باريز الفنية، أن يرسم إعلانات عن برامجه، وقد كانت الإعلانات التي رسمها (لوتريك) معرضاً عاماً، على جدران المدينة، وبذلك أتيحت له شهرة واسعة دفعت عدة صحف، إلى التعاقد معه لتزيينها بالرسوم...

وأمام هذه الشهرة أتيح له أن يعرف عدداً من تجارب الحب، غير أنه ما لبث أن عاد إلى عزلته، فقام بعدة رحلات في جميع أنحاء أوروبا، ثم عاد عام ١٨٩٧ وهو مدمن على الخمر، وقد

رسم خلال هذه الفترة، عدداً من لوحاته العالمية المشهورة. منها: الرقص في الطاحونة الحمراء، وراقصة، وغيرها، وبعد ذلك ساءت صحته، فتخلى عن الشراب والخمر، وتحول من جديد إلى الرسوم التزينيية للكتب والمجلات. وقد اعتبر هذه الرسوم، نوعاً من العزاء عن حياته الداخلية المعذبة – كما يقول – ثم قام برحلة إلى لندن، حيث تعرّف بالشاعر الإنكليزي (أوسكار وايلد)، واشتركا في الحملة على بعض الرسامين، الذين كانوا يدعون إلى الكلاسيكية...



الراقصة في غرفة الزينة

كان (لوتريك) معجباً أشد الإعجاب بفن (ديجا Degas) و(بيسارو)، وخاصة بلوحات (ديجا) عن راقصات الباليه، وكان يرى أن (ديجا) يتمتع بنظرة ثاقبة عن الحياة، وله موهبة لونية فائقة، تتجلى بالتعبير عن الحركة المثيرة.. ويقول (لوتريك): «لقد تأثرت في بعض لوحاتي، بفن هذا العبقري الذي أستنشق فنه بكل جوارحي. لقد تعلمت من فنه الأشكال الموجزة، والخطوط المعبّرة... ».

ولكنني أرى (بتواضع) أنني أعالج موضوعاتي بجرأة أكبر، وعنف أكثر، وعمق أكثر في فهم شخصياتي.. فحركة الشخصية عندي، ليست مجرد حركة جميلة، كما في راقصات باليه (ديجا)، بل هي حركة تنم عن جوهر الشخصية، موضوع اللوحة... لذلك فهي ليست أية حركة، فاللوحة يجب أن تنبع من الداخل...».

عندما تحدث (لوتريك) عن إعلانات ملهى (الطاحونة الحمراء) الشهير، قال لصاحب الملهى بأن هذه الإعلانات ليست مجرد صور جميلة، وليست إعلانات، فالإعلان يجب أن يشكل صدمة للناس ويجعلهم في دهشة كبيرة، يجب أن يجعلك تتسمر في مكانك أمامه.. وأضاف يقول:

«لقد قصدت في إعلاناتي عن الطاحونة الحمراء، التقاط الحركة الجماعية، لتلك العاصفة الهوجاء من الرقص والموسيقى، والأغاني التي تصدح.. فاللوحات مخططة بلمسات براقة، لا

تقف عند التفاصيل، بل تربط الشخصيات في هذه الدوامة الجامحة...».

وقد قال له أحد أصدقائه النقاد: «إنك في بعض لوحاتك تلتفت إلى مكان آخر غير المسرح والرقص، تلتفت إلى الطاولات والجالسين عليها، لترى وتسجل الشخصيات المنكبة على الشراب، أو تبحث عن نوازع الحضور، وهنا تتجلى النزعة الإنسانية في فنك، أكثر مما تتجلى في لوحاتك، التي ترتكز فيها على المسرح والرقص... والواقع أن إعلانك، فيه الحزم الذي لا تردد فيه، سواء بالخط أو بغيره.. إنه حاد لاذع عنيف، ينفذ إلى القلب مباشرة...» وقد وجه هذا الناقد سؤالاً إلى (لوتريك) قائلاً: ماذا يستهويك في الفنانين، الذين ترسمهم بشكل عام؟ وقد أجابه (لوتريك):

«يستهويني في الفنان أنه يعيش في فنه.. يعيش في الأغنية التي يعيشها، أو الرقصة التي يرقصها، أو الدور الذي يمثله، بحيث يتحول في لحظات اندماجه، إلى كائن يختلف عن الكائن العادي، الذي هو عليه في بقية لحظات عمره الخاملة... في لحظات الاندماج، تتغير ملامحه، مع مسحة نورانية تكسو قسماته، كما أن نبرات صوته تتوهج بحرارة مختلفة... وتزداد حركاته مرونة ورشاقة... إن الفنان الذي يعيش في فنه، هو الذي يستهويني، فأنا استلهم من حركاته وتقاطيعه وقسماته، ونبرات صوته وأدائه وانفعالاته.. وأتمثلها ثم اندمج في رسمها...»

وقد عُرف (لوتريك) بأنه يرسم نساء ذلك العالم المظلم كشخصيات إنسانية، دون اتهامات، أو مواعظ، أو أية دعوة إلى المثالية. إنه يسجل كل هذه الأحاسيس في دقة وصراحة.

لقد رسم (لوتريك) ذلك العالم من الداخل، على نحو مجرد من العاطفة أو الرثاء أو العطف الزائف، ولكنها تستمد جماليتها من واقعيتها، حتى ولو كانت هذه الواقعية صارخة...

يقول (لوتريك):

«إن الجمال شيء غامض، خفي، لا يرتبط بالثراء أو الحب أو حتى بالأخلاق.. إنه قيمة مستقلة..»

ويعتبر أحد النقاد أن من أهم لوحاته هي لوحة (ركن في الملهى) التي رسمها عام ١٨٩٢، ففيها يعالج (لوتريك) صور النساء، معالجة جادة، وينفذ إلى أعماقهن، ليعكس على قسمات وجوههن الانفعالات الداخلية.

وقد رسم (لوتريك) تسعة وثلاثين لوحة عن حياة السيرك، ومن أجمل رسومه «المهرج»، الذي ركع يستعطف زميلته الراقصة، التي أعرضت عنه... إنه منظر يفيض بالعفوية والحركة، وقد كتبت إحدى الصحف الشهيرة تعليقاً قالت فيه:

«أي فنان كان يمكن أن يرسم مثل هذه المجموعة، بمثل هذا الزمن القصير، ويرسم لنا حياة السيرك، بهذه الدقة والفهم،

والوعي العميق، والسيطرة التامة.. لقد نجح (لوتريك) في هذه المجموعة من الرسوم بأبسط الوسائل، ووصل إلى قمة التعبير والإبداع. لقد بدا الراقصون والمهرجون، والبهلوانات، يتدربون بمرونة ولياقة، في حركات رشيقة وغريبة..

أما الجياد في هذه المجموعة فهي رائعة، وخاصة ذلك الجواد الذي يرقص أو يرفع قدمه لتحية الجمهور، أو الذي وقف على ساقيه الخلفيتين.. إنه فنان عبقري.»

وفي عام ١٨٩٩ بدأ المرض يلح عليه ويمنعه من التنقل والعمل، فلجأ إلى المستشفى للمعالجة، غير أنه اغتنم فرصة العزلة والهدوء، ورسم أجمل لوحاته على الإطلاق.. وهي مجموعة رسومه عن السيرك، وحين خرج من المستشفى عاد إلى الحياة العابثة من جديد، ولاسيما الإدمان على الخمر. وفي صيف عام ١٩٠١ أصيب بأولى نوبات الشلل واستمرت حتى أوائل الخريف.. ومات في العام نفسه ولم يتجاوز السابعة والثلاثين، وهو العمر الذي قدّر (لرافائيل) و(فان غوخ) أيضاً. وآخر كلمة تلفظ بها قبل موته:

(الحياة جميلة)... وقد جمعت لوحاته، وأقيم له متحف دائم في مدينة (ألبي) عام ١٩٢٢..

– لقد كتب الكثير عن حياة لوتريك وآثاره، ولكن أبلغ ما قيل في تجربته هو ما كتبه بنفسه في مقاطع متفرقة.. يقول بعضها:

«لقد حاولت أن أصور الحقيقة، كما هي في الواقع الحي، لا كما تتراءى للخيال..

– الألوان هي الموسيقى العذبة التي تجعل الأشياء كائنات تشعر.

– لا أحب الرسم إلا حين يكون شيئاً لابد منه.

– إذا كان هناك فنانون يمكن أن يُعتبروا أصحاب مذاهب، فإنهم جميع الذين يتغير اتجاه الفن بعدهم، بصورة حاسمة، ذلك يعني أنهم تركوا مواهب وليسوا مقلدين..

– في التصوير تطالبنا الحياة بأصعب أشكال التعبير، لأنها تريد أن تجسد حقيقتها كاملة واضحة، أن نقتحم بها حتى قلوب الصغار..»

* * *



اميديو موديلياني

Amedeo Modigliani

١٩٢٠-١٨٨٤

أقيم في متحف (شاربانتييه) معرض كبير لجميع رسوم الفنان (موديلياني)، يضم مئة لوحة من أشهر لوحاته، وخمسين صورة من رسوم ولوحات مائية، ولم تعرض تماثيله. كما أن حياته أخرجت على الشاشة، ونشرت بعض الكتب التي ألفت عنه، وعن حياته الصاخبة وآثاره. ويعتبر موديلياني وجهاً فنياً أصيلاً في القرن العشرين.

فقد ولد في ليفورن Livourne بإيطاليا عام ١٨٨٤ وكانت حياته في البداية على جانب من القلق والنبوغ في آن واحد، فقد أصيب بالمرض وهو في الثانية عشرة من عمره، ولكنه كان في هذه السن يتكلم عدة لغات ويقرأ الشعر والفلسفة، وأبدى رغبة جامحة في التصوير، فقام أستاذ خاص بتدريسه، ولكن سوء صحته اضطر ذويه، إلى التنقل به من مكان إلى آخر، خلال إيطاليا، فعرف روما والبندقية وفلورنسا، حيث توطن هناك..

وفي عام ١٩٠٦ بدأ يرسم، وكان قد بلغ العشرين من عمره، فسافر إلى باريس، وهناك انطلق في حياة متشردة، حافلة بالإنتاج الفني العظيم. وتعرف خلال ذلك على عدد من كبار الفنانين الذين قدروا موهبته وأحبوه، ومنهم (بيكاسو). وقد لفت الأنظار بأسلوب شخصي غريب، يتميز بصفاء الخطوط وحرارة الألوان في آن واحد، ويقال عن (موديلياني) إنه أقوى من عبّر عن حرارة الرغبة الإنسانية في التصوير الحديث، غير أن رسومه لا تخلو من نزعة إلى الخيال.. فقد كان حريصاً على تبديل الواقع، وفق النزعات العاطفية الدفينة، هذه النزعات التي ألهمته فكرة الامتداد والاستطالة في الأشكال. فمعظم رسومه تبدو وكأنها تنعكس في مرآة صافية، توحي بالامتداد الذي لا يعرف النهاية.. كما أن الوجوه البشرية التي رسمها (موديلياني) تحمل ملامح الاستسلام والوداعة.

– وقد كان موديلياني شخصية غريبة، فقد كان على جانب كبير من الجمال، ولكنه كان يميل إلى المغامرات الصاخبة التي تتنكر لكل مسرة أو هدوء، ومات عام ١٩٢٠ وهو في عنفوان شبابه.. وقد كانت آخر أيام حياته مثقلة بالألم. فقد تعرض لفترات عانى فيها الجوع والمرض، ولكنه كان يجد عزاءه في حب جارف، كانت بطلته فتاة قلقة، تركت أهلها للحاق به، والحياة إلى جانبه، وقد رعته خلال مرضه الأخير وماتت من أجله.



عازف التشيلو

- يقول الفنان المعروف (فلامينيك Vlamink):

- لقد عرفت (مودلياني) جائعاً، ورأيته ثملاً تصرعه الخمرة، وعرفته غنياً وعرفته فقيراً أيضاً، ولكنني كنت أراه في كل حين، إنساناً واحداً لا تبدله الأحداث والظروف.. كان يمثل في نظري كل حين عظمة الإنسان وكرم سجاياه.

*　　*　　*



فاسيلي كاندينسكي

Vassily Kandinsky

١٩٤٤-١٨٦٦

ظهرت مؤخراً دراسة قيمة، عن الفنان الروسي المعروف (فاسيلي كاندينسكي) الذي يعدُّ من مؤسسي الفن التجريدي في الفن المعاصر..



ارتجــال

ولد (فاسيلي كاندينسكي) في موسكو عام ١٨٦٦، وكان أبوه من إحدى المقاطعات السيبيرية على الحدود الصينية. بدأ دراسته في أوديسا، ثم درس الحقوق والاقتصاد السياسي في موسكو.. وفي عام ١٨٨٩ كان عضواً في بعثة اثنوغرافية، كُلفت بدراسة نقوش البيوت الريفية، وما فيها من غنى، وفي عام ١٨٩٩ ترك القضاء لينصرف إلى الرسم. وبدأ عمله في ميونيخ عند (آزب Azbe) ثم اشتغل في الأكاديمية عند (فرانك ستوك). وفي عام ١٨٩٨ عرف فن (كلود مونيه)، ثم أنشأ مدرسة خاصة للتصوير والرسم، وأسس جماعة (الكتائب). ثم سافر إلى القيروان في تونس عام ١٩٠٣، ثم انتقل إلى هولندا، وإيطاليا، واستقر في سيفر، قرب باريس، وقضى فيها عاماً، وبدأ يعرض رسومه منذ عام ١٩٠٤، ومر بمراحل عديدة منها: الانطباعية، والوحشية، وفي عام ١٩٠٧ عاد إلى ميونيخ، وأسس جمعّية فناني ميونخ الجديدة ثم رسم أول آثاره المستمدة من النزعة الطبيعية، وألّف كتابه (ما هو روحي في الفن)، ثم تعرف على (فرانز مارك) و(اوغست ماك) و(بول كلي)، ثم أصدر مجموعة (الفارس الأزرق)، وقد أصبح هذا الرسم يرمز إلى اتجاه الفن الحديث في ألمانيا، وفي عام ١٩٠٠ أنتج (كاندينسكي) أول أثر (غير مشخص) في لوحة مائية، ووضع مراحل الفن المجرد في كتابه (نظرات على الماضي)، يقول فيه:

«يزداد يقيني يوماً بعد يوم بأن الرغبة الداخلية للفنان، هي التي تحدد الشكل، والانفصال بين مجال الفن، ومجال الطبيعة، يقوى يوماً بعد يوم في نظري، حتى أنني لأرى أن كلاً منهما منفصل تمام الانفصال عن الآخر.. لقد علمت أن المواضيع كانت تفسد رسومي.»

ومنذ عام ١٩١٠-١٩٢٠ أصبحت ألوان (كانديسكي) صارخة حارة، وكانت رسومه على جانب من الروح السديمية، غير أن هذا السديم كان يخضع لحتمية باطنية، وهي نزعة للتعبير عن القوى الكونية، التي تتجاوز حدود الفرد.

ثم عرض (كانديسكي) بعض رسومه الحديثة في متحف (العاصمة) ببرلين وذلك عام ١٩١٢ ثم انعزل في سويسرا خلال الحرب، وبعد الثورة الروسية عاد إلى موسكو، وشغل مناصب رئيسية هامة.

ثم أسس أكاديمية الفنون والعلوم وانتخب فيها نائباً للرئيس، ثم عاد إلى ألمانيا، وأصبح أستاذاً في مدرسة (بوهوس) في فيمار. وقابل (كلي) و(جولينسكي) و(منينيغر) وألف معهم جمعية (الأربعة الزرق Quatre bleus) وأقام أول معرض خاص به في فرنسا عام ١٩٢٩ في متحف (زاك Zak) ثم قام برحلة إلى الشرق الأدنى، وفي عام ١٩٣٣ أغلق النازيون المدرسة التي كان يعمل فيها، وبيعت لوحاته باعتبارها من الفن المنحط.

لقد كان (كاندينسكي) من رواد الفن الحديث ومن أشهر ممثلي هذا الفن خلال فترة معينة...

في الفترة التي تمتد بين ١٩١٩ و١٩٣٣ ظهرت مدرسة فنية حاولت أن تمزج بين التصوير والعمارة، وأطلق عليها اسم (بوهاوس Bauhaus) أي (الإنشاء)، وقد دعا إليها النحات الألماني (والتر غروبيوس **W. Gropius**) عام ١٩١٩، وتجمع حوله عدد من الفنانين، منهم (بول كلي) و(بروير **Brewer**) و(موندريان) وغيرهم.

وقد سبقت هذه المحاولة مدرسة مماثلة في مدينة ميونيخ بألمانيا وذلك عام ١٩٠٩، وتحمل هذه المدرسة اسم (الفارس الأزرق). وقد ظهرت هذه الحركة عام ١٩٠٩ خلال معرض فني أقيم في ميونخ، وعرض فيه عدد من الفنانين رسوماً تجريدية، لأول مرة، وكانت نقطة البداية فيها عدة لوحات تتشابه في الأسلوب، في طليعتها: لوحات الرسام الروسي (كاندينسكي) الذي يقول في توضيح هذه الحركة:

«كنا جالسين أنا وصديقي (فرانز مارك) أمام طاولة في المقهى، ووجدنا فجأة اسم (الفارس الأزرق)، وقد اكتشفنا أننا نحب الأزرق معاً، الأزرق لأنه لون السماء، ورمز الانطلاق الروحي، وكان لابد لنا من أن نرى في هذا الحب ينبوعاً لحياتنا الفنية، فقد كنا مولعين بالتصوير، وكان في حياتنا شيء من

الاندفاع، كنا نريد التجديد في سرعة، وكان (مارك) يحب الخيول، ولم يكن يعرف لماذا أُغرم بتصوير حركتها الرشيقة، في معظم لوحاته، وكنت أحب الفرسان، أحب المجازفة دون تردد.. وحصلنا على اسم الفارس الأزرق...»

– وفي عام ١٩١١ فوجئت الأوساط الفنية في أوروبا بهذه الحركة الجديدة، وكانت المدرسة التكعيبية في بداية عهدها، وكان يمثلها عدد من الفنانين في طليعتهم: (بيكاسو) و(براك).. وقد حدّدت حركة (الفارس الأزرق) مميزاتها الرئيسية عن (المدرسة التكعيبية) في بيانها الأول الذي يقول:

«نريد أن نعطي أسلوباً جديداً لنظرتنا إلى الأشياء، نريد أن نصوّر الإدراك الداخلي منفصلاً عن الواقع، أن نرسم النفس البشرية في أعمق مشاعرها.. لقد كان الواقع يحول بيننا وبين ذلك، كان الرسام يقف أمام الموضوع، وهو مرغم على أن يتقيد به، والحقيقة أن غاية الفن ليست في تصوير الأشياء، بل في تصوير إدراكنا النفسي لها، ولا سبيل إلى ذلك إلا إذا توجهنا إلى الداخل.. إذا صورنا الزمن كما نحسه في أعماقنا، لا كما تمثله لنا الحجوم والأبعاد في العالم الخارجي.. إن التكعيبية لا ترفض الموضوع، بل تحاول أن تستخدم عناصره الواقعية كما هي.. ولذلك فإن التكعيبية تبقى مستعبدة للمكان، ونحن نفخر بأن حركتنا تريد أن تصور تعاقب الزمن الحي...»

– وفي عام ١٩١٤ انضم إلى حركة الفارس الأزرق فنان تجريدي كبير هو (بول كلي)، وكان أول ما دعا إليه حذف الموضوع، والإخلاص لما يسميه الموسيقى الداخلية... غير أن تجربة (كاندينسكي) قد قدمت في كتاب يوضح مذهبه التجريدي، وقد أسماه: (حول ما هو روحي في الفن): يقول:

«الفن هو موسيقى النفس البشرية، سواء أكانت ألحاناً أم بناءاً، أم تصويراً.. وفن التصوير هو إبداع يخلق به الخيال من اللون رؤيا العالم بأسره.. كان الفنانون قديماً يرسمون بضرورة خارجية، كانت الأشياء تفرض عليهم أن يرسموها، أما فن التصوير الحق فإنه يلجأ إلى الإبداع بصورة داخلية. إن ما يفرضه هو الإيقاع النفسي، الذي نقف به أمام الأشياء الجميلة، وقديماً كان الشاعر (نوفاليس) يقول: إن الأثر الفني هو صدى لموسيقى الطبيعة... وفن التصوير هو الذي جعل الموسيقى الداخلية شيئاً ملموساً...

وفي عام ١٩١٤ انضم إلى حلقة الفارس الأزرق الشاعر التشيكي المعروف (رنيه ماريا ريلكه)، والرسام الألماني (وورينكلر Worringler) وألف كتاباً عن النزعة التجريدية في التصوير، كما تبشر بها هذه الحركة... إن النظريات المألوفة في تقليد الطبيعة قد جعلتنا عمياناً عن القيم الروحية الحقيقية، التي هي نقطة البداية في كل أثر فني. والغاية منه أن الإنتاج

الفني، هو منذ بداية الخلق حتى نهاية القرون، تسجيل للتطور الداخلي الذي تتضح به المشاعر البشرية.. إننا نستخدم الأشكال، ولكننا لا نريد إلا المعنى، نرسم الأشياء ونقصد الجوهر...

عند الغروب يصطبغ الأفق بالألوان النادرة، الأحمر الصارخ بجميع مشتقاته، والبنفسجي الحالم الذي يسيطر على الغيوم، والأصفر الذي يمتد أحياناً كخيوط من الذهب.. والبرتقالي إذ يتناثر في الفضاء بين بقع من الأزرق واللازوردي.. إنه اللون والضوء.. إنها لحظات نادرة تعطينا الشمس خلالها أقوى ما في طيفها من اللون والضوء، بحيث لا يمكن لأي إنسان إلا أن يرتعش، أو يشعر بسعادة خفية تغمر أعماق نفسه.. وبدون أن يعرف كيف؟

لقد ولدت فكرة الفن التجريدي في لحظة وجد ودهشة، كاللحظات التي يقف فيها الإنسان أمام شيء رائع الجمال في الطبيعة مثل الغروب، إنه مجموعة من الألوان والأضواء تتسرب إلى نفوسنا فنتشبع بها، وتغمرنا بسعادة عجيبة و(فرح) لا حدود لهما دونما حاجة بنا إلى التفكير. إنها سعادة مجردة عن الموضوع قوامها الخطوط والأشكال والألوان والأضواء..»

ولا شك بأن التجارب الفنية السابقة للنزعة التجريدية، قد ساعدت كثيراً في التمهيد لها.. إلا أن الفكرة بالذات تفتحت

فجأة. تلك اللحظة التي فتح فيها الرسام الروسي الأصل كاندنسكي (Kandinsky) باب مرسمه في ميونيخ في أحد الأيام من عام ١٩٠٨.. يقول:

«في تلك اللحظة وجدتني بغتة أمام صورة ذات جمال لا يمكن تصوره. فوقفت مذهولاً، وأنا أحدق في اللوحة التي لم تكن تعبر عن أي موضوع محدد.. بل كانت عبارة عن بقع ذات ألوان صارخة حية.. ودنوت من اللوحة شيئاً فشيئاً وعندها فقط، أدركت أنها لم تكن في الحقيقة، سوى إحدى لوحاتي ولكنها كانت مقلوبة!!».

إنّ هذه العبارة المدونة في مذكرات (كاندنسكي) تشير إلى منشأ الفن التجريدي. وكان اكتشافه هذا أهم حدث بديعي في مطلع هذا القرن... ولقد عارض من عارض – بطبيعة الحال – وندد من ندد بهذه الفكرة الجديدة الغريبة التي قدمها (كاندنسكي). فقد قال أحد النقاد في ميونيخ عام ١٩١٢ «.. إنها عقيدة جوفاء تافهة!» غير أن الناقد الإنكليزي (روجر فراي) قال بعد ذلك بعام واحد: «لم أعد أشك بإمكانية التعبير العاطفي، بطريقة التجريد، عن الدلائل البصرية»...

لقد كان كاندنسكي تواقاً لمعالجة الأمور التي لا يقيدها موضوع.. وسرعان ما أدرك أن الفن وحده هو الذي:

«يستطيع أن يقودني إلى ما وراء الزمان والمكان. ومما لا شك فيه أنه ليست هنالك أية دراسة علمية، تستطيع أن تخلق في نفسي ذلك الوله الخلاق..».

ومن اللحظات الحاسمة في حياة (كاندنسكي)، اللحظة التي وقعت عينه فيها على لوحة (البيدر) للرسام (مونيه Monet) في موسكو عام (١٨٩٥).. فقال عن اللوحة:

– «لأول مرة في حياتي، وجدتني أنظر إلى لوحة حقيقية.. وفي قرارة نفسي شعرت بمولد شك بأهمية الموضوع، كعنصر أساسي من عناصر الرسم».

تخرج الفنان من الأكاديمية الملكية بمدينة ميونيخ عام (١٩٠٠) وكان في الرابعة والثلاثين من العمر.. ومنذ السنوات الأولى من القرن العشرين، وحتى وفاته، قبيل انتهاء الحرب العالمية الثانية (١٩٤٤) قام بنشاط هائل.. فقد أسس في عام ١٩٠٢ مدرسة خاصة بالتصوير والرسم في ميونيخ، وفي (١٩٠٣) سافر إلى تونس والقيروان – ومن الجدير بالذكر أن سفره هذا يسبق سفر (بول كلي) إلى هذه الديار العربية بعشر سنين –.. وبعدها بسنة سافر إلى هولندا، ليعرض رسومه الأولى في معرض الخريف.. كان يرافق نشاطه الفني، نشاط ملموس في التجوال والأسفار والتعرف على الفنانين، وخاصة منهم ذوي الميول التجريدية فيعقد معهم الاتفاقات، ويؤسس الجمعيات الفنية ويقيم المعارض...

– لقد تعرف في بادئ الأمر إلى (جافلنسكي Jawlensky) عام ١٩٠٩ وأسس معه الاتحاد الجديد للفنانين بميونيخ برئاسة كاندنسكي.. وقد عمد خلالها إلى الكتابة، فكتب كتاباً مفصلاً تحت عنوان: «شيء من الروحانية في الفن» ونشره عام ١٩١٢.. وتعرف في هذه السنة إلى (فرانز مارك Franz Marc) و(ماك Macke) و(بول كلي) و(آرب Arp) فاتفق معهم على إقامة جمعية (الفارس الأزرق) وقد عمل فرانز مارك طيلة عام مع كاندنسكي، في تأليف كتاب يشرح مبادئ الفن التجريدي وماهيته. وقد نشر الكتاب تحت عنوان (الفارس الأزرق).

– لقد كانت تسمية رمزية.. ولنقل، اسم مجرد لكتاب يبحث في الفن المجرد.. إنها عبارة جميلة موحية، فالفارس يشعرنا بالبطولة والمغامرة، كما أن كلمة الأزرق تنقلنا إلى عالم الكون. ولنقل إنّهم كانوا يعنون بها: مغامرات في عالم اللون.

– ولم تستمر أكثر من بضع سنوات.. فعندما نشبت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ تفرقوا، ليعمل كل منهم بمفرده.. ذهب (كاندنسكي) إلى سويسرا، ثم روسيا، حيث عين في أواخر الحرب أستاذاً في أكاديمية موسكو.. ثم مديراً لمتحف الثقافة الشعبية.. وقد أسس (أكاديمية العلوم والفنون) وكذلك (٢٢) متحفاً موزعة في جميع أنحاء روسيا..

وعاد إلى ألمانيا عام ١٩٢٢ حيث التقى هناك بالفنان (فاينجر Feininger) وديلوناي (Delaunay) وأنسور (Ensor)، وقد اقتدى (كاندنسكي) بالكثير من الفنانين الأوروبيين الذين يبحثون عن عوالم جديدة، فقام برحلة إلى مصر وفلسطين وسوريا وتركيا واليونان ويوغسلافيا.

وقد اتهم جميع هؤلاء بالانحلال ووضعت ٥٧ لوحة (لكاندنسكي) في صف الرسوم المنحلة عام ١٩٣٧. بعد ذلك سافر كاندنسكي إلى البرينيه، وعاد إلى سويسرا، وتوفي فيها عام ١٩٤٤.

- كان ظهور أولى لوحات كانديسكي التجريدية نتاج تطور طويل، وقد أفصح عن عوامل هذا التطور في كتابه (لمحات عن الماضي) حيث يقول بأن إحساسه أخذ يتزايد بوجوب الفصل بين مجال الفن ومجال الطبيعة. وفي مرحلته المعروفة بالمرحلة الدرامية ما بين عام ١٩١٠-١٩٢٠ صور (كانديسكي) لوحات تميزت بألوان مشرقة وبخطوط اتسمت بالعنف والفوضى. ولكن هذه الفوضى كانت تنطوي على روابط انسجام خفية، ولم تكن لوحاته مجرد تفجرات داخلية بل هي محاولة للتعبير عن القوى التي تتجاوز قوة الإنسان، ومنذ عام ١٩٢٠ حتى عام ١٩٢٤ احتفظت مرحلته المسماة (المرحلة المعمارية) بالديناميكية والحركة، وبدأت تبرز فيها أشكال أكثر تحديداً، ليصل إلى

مرحلة أخرى هي (المرحلة الدائرية) التي امتدت حتى عام ١٩٢٨. ويلاحظ أن تلك الأشكال التي تعلق بها كاندينسكي إنما استخدمها لذاتها، دون أي اعتبار لارتباطها بالعالم المرئي، وذلك لكي يصل بالشكل إلى ما وصل إليه المتوحشون، بالنسبة للون، وتحرره من أي قيد. وقد عني بدراسة ميكانيكية التصوير بطريقة علمية لاكتشاف قوانين تكاد تكون حسابية بشأن استعمال الألوان ومعانيها، وذلك لأنه يحاول العثور على معانٍ لم تكن معروفة من قبل، وكان هذا عملاً واعياً، إذ ابتكر أشكالاً لونية لم يكن لها مثيل في تاريخ الفن، أشكالاً ليس بينها من ترابط إلا ذلك الترابط الخفي الذي ينبعث من عبقرية الفنان.

- وعندما رفضت لوحة كاندينسكي المسماة (تشكيل رقم ٥) في أحد المعارض الرسمية انسحب وتبعه (فرانز مارك) و(كيوبين) و(جبرييل مونثير)، وعندها بدأ (كاندينسكي) يؤلف كتاباً أطلق عليه اسم (الفارس الأزرق) وكان هذا اسم لوحة من لوحاته رسمها عام ١٩٠٣...

- وكان من أعضاء الفارس الأزرق الرسام (ألكسي فون جوالينسكي) الذي ولد عام ١٨٦٤ وقد اعتزل هذا الفنان عمله كضابط في الحرس الإمبراطوري الروسي ليصبح فناناً. وقد درس التصوير عام ١٨٨٩ في أكاديمية الفنون في موسكو. وفي عام ١٨٩٦ ذهب إلى ميونيخ ليتم دراسته الفنية، حيث التقى

(بكاندينسكي) وقد حاول (جوالينسكي) أن يبحث عن شكل أكثر بساطة وتعبيراً، وقد كان لقاؤه (بماتيس) عام ١٩٠٥ عاملاً على انطلاق موهبته الفنية في اللون، فأخذ يضع الألوان الصافية في مسطحات كبيرة... ويتسم فن (جوالينسكي) بالبساطة والغزارة وبغنائية الفن الشعبي الروسي..

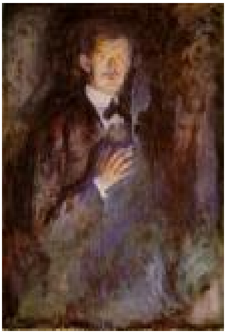
- كما كان من أعضاء جماعة الفارس الأزرق (فرانز مارك) الذي ولد عام ١٨٨٠ في بافاريا، وعلى الرغم من أن معضلة الشكل قد شغلته إلا أنه أخضعها للتعبير عن مشاعره العميقة، وكانت أولى خطواته اختيار الموضوع، وقد وجد في الحيوانات ضالته المنشودة، واكتسبت لوحاته كل ما في الرمز من قوة، وقد قتل عام ١٩١٦ في إحدى معارك الحرب العالمية الأولى، كما قتل في مطلع تلك الحرب أيضاً زميله الفنان (أوغست ماك) الذي كان شديد الاهتمام بالتجارب البصرية، وباستثناء بعض لوحات (ماك) التجريدية الصغيرة ما بين عامي ١٩١٣-١٩١٤ فإن فنه ظل موضوعياً يصور الواقع بأمانة..

- أما المصور الموسيقي (ليونيل فيننجر) فقد ولد في نيويورك عام ١٨٨١، وقد مكنته التكعيبية حوالي عام ١٩١٢ من أن يجد لنفسه أسلوباً خاصاً، فقد علمته أن يحوّل الأشكال والأحجام إلى مساحات مبسطة، محدودة بخطوط مستقيمة، ثم يمضي إلى تجزئة هذه المساحات... إلاّ أنه منذ عام ١٩١٥

أخذت لوحاته تكتسب طابعاً ذاتياً تميز بالشفافية، والواقع أن المقومات الأصولية للوحاته، تتركز في أشعة من النور تخلق بتداخلها، جواً من الصفاء والخيال. وهو يوزع ألوانه الأثيرية، في رؤى هندسية مفعمة بالإيقاعات الموسيقية الهادئة.

- هؤلاء هم جماعة الفارس الأزرق الذين أحاطوا بالفنان بول كلي، وكانوا جماعة من الفنانين ربط بينهم شغف مشترك بالتصوير والرسم، كشكل من أشكال التعبير الذاتي. وقد كانوا صادقين أكثر منهم مجددين، وهذا ما أوجد تبايناً بين أساليبهم المختلفة. وعقب الحرب العالمية الأولى تشتت شمل جماعة الفارس الأزرق، فكان منهم من قتل بالحرب، ومنهم من رحل نهائياً، ومنهم من هجر ميونيخ.

* * *



ادوارد مونك

Edward Munch

١٩٤٤-١٨٦٣

يعتبر إدوارد (مونك) من رواد المدرسة التكعيبية في الرسم، وهو من أشهر الرسامين الإسكندنافيين.

ولد (مونك) في عام ١٨٦٣، وعاش طفولة بائسة، مضطربة جراء تأثير والده الذي عانى من نوبات نفسية متوترة، تركت أثراً كبيراً عليه أدخلته في شبابه، إلى مصحة للأمراض العقلية بكوبنهاجن، خرج بعدها إلى حياة العزلة والتفرغ.

درس (ادغار مونك) الرسم على يد الرسام (كريستان كروهج) الذي شجعه على الذهاب إلى باريز، وهناك تعرف (مونك) على (تولوز لوتريك)، وعلى (فان غوخ).. وتأثر بعدد من الرسامين التعبيريين، ثم عاد إلى بلاده يرسم اللوحات التعبيرية وينشر أفكاره بين الرسامين الألمان، وألفت جماعة اسمها (الجسر) ضمت مجموعة من كبار الرسامين منهم (ارنست كيرشنر) و(اريك هيكيل). وقد أصبح (مونك) نقطة مضيئة في تاريخ التعبيرية.



(فتاة أمام النافذة) – مونك

من أشهر لوحات (مونك) لوحة (ساعة المساء) التي قال عنها أستاذه (كروهج):

«طيف المساء يموج على المروج الخضراء، والتلال البعيدة، وتلّون أعشاب الأرض وأغصان الشجر، بلون بنفسجي، وزرقة قانية، بينما ما زالت خيوط من غور النهار تبعث بأشعة خجلة على المروج الخضراء، وما زالت التلال البعيدة تسبح في أطياف الشمس الغاربة...

لوحتك يا عزيزي تكاد تتكلم.. إن لوحاتك ليست مجرد رسوم لأشخاص، بل هي تكوين يشير إلى أن المناظر الطبيعية لا تقل أهمية عن الأشخاص... وتسيطر على لوحاتك، فكرة الطبيعة الحزينة.. وهذا هو طابع الفن النرويجي بشكل عام.»

هذا وقد عرضت لوحات (مونك) أمام الجمهور في معرض الخريف عام ١٨٨٨ حيث كان الحس الفني لدى الناس ضئيلاً.. كتب أحد النقاد يقول:

«إن اللوحة فقيرة، بشكل لا يمكن وصفها إلا بأنها تثير الضحك.. إن السماح بمثل هذا الفن ليعرض في المعارض الفنية، هو دليل على إخفاق الفنان في تعرفه على واجبه وإدراكه لمعنى الفن، وهذا ما يؤدي إلى تدهور الفن..»

ثم قام (مونك) بعد ذلك برسم لوحتين على طريقة التنقيط، تمثلان منظرين في باريس، الأولى (شارع ريفولي) والثانية (شارع لافاييت) وقد لفت الانتباه إلى استخدام الألوان وإلى لمسات الفرشاة في الوقت ذاته.. وبعد أن تأمل أستاذه (كروهج) اللوحتين قال له:

«يبدو أنك في هاتين اللوحتين حاولت أن تلتقط كلاً من الحركة والضياء معاً.. إن أسلوبك ليس تنقيطاً فحسب، فإن ضربات ريشتك القصيرة، توحي بضربات (فان غوخ).. الذي يؤمن بأن التعبيرية هي صورة حديثة للرومانتيكية، التي تحمل طابع الفاجع.. وإذا كانت التعبيرية، اتجاهاً دائماً في الفن، فإن

ظهوره يزداد حدة في أوقات الأزمات الاجتماعية أو القلق الروحي.. ولذلك فإنني أؤمن بأن التعبيرية في الفن، هي روح العصر.. إن اللوحة الفنية عند التعبيري هي ليست صورة للواقع الخارجي، بل هي تعبير عن عاطفته وخيالاته وانفعالاته.. كما لو كانت اللوحة قطعة من ذاته.»

ويرى (مونك) أن الرسام الهولندي (فان غوخ) بلوحاته الرائعة، هو مؤسس التعبيرية الحديثة،.. لقد استخدم توهج الشمس الغاربة، ليعبّر عن رغبة عاطفية، لأن اللون ــ كما يقول (فان غوخ) – هو الذي يعبّر عن ذاته.. لقد جاءت التعبيرية في الرسم، في أعقاب الانطباعية، التي عمدت إلى التسجيل الواقعي، مع تعمق في عالم اللون.

وتعتبر لوحة (مونك) (المساء في كارل جوهان) لوحة كئيبة تجمع بين الخوف والرغبة، فالأنوار المنبعثة من المباني المطلة على الطريق، توحي بالبغض والعداوة، فقد اختفى هدوء الأطياف الماضية، وولّت السكينة، ويبدو أن (مونك) استخدم المنظر الطبيعي كإطار رمزي، وقد كانت الغيرة من أهم الموضوعات التي صورها أكثر من مرة. يقول (مونك) عن هذه اللوحة:

«إنها الغيرة، روح اللوحة التي تكمن في المنظر الطبيعي، فالشاب الذي تصدر اللوحة، لا يبدو على وجهه أي تعبير درامي أو انفعالي، وفي الجانب الأيسر نلمح رجلاً وامرأة، لا يزيدان عن

نقطتين من اللون البنفسجي، مع لمسات من الأبيض والأصفر والأخضر.. في مجموعتي (رعب من الحياة) يتخذ الساحل المتعرج، طابعاً رمزياً، وفي مجموعتي (رقصة الحياة) التي صورتها ما بين عامي ١٨٩٩-١٩٠٠، وضعت وصفاً للمرأة، في مراحلها الثلاث، والمشهد الطبيعي هو ذات الشاطئ تحت ضوء القمر، ولا أدري لماذا لا يغيب منظر الشاطئ عن مخيلتي.»

ويتابع (مونك): «في لوحتي المفضلة (العاصفة) التي صورتها عام ١٨٩٣ والتي صورت فيها في الظاهر، ليلة عاصفة، هي في الواقع وصف رمزي، للعاصفة التي تزأر داخل النفس البشرية..

إن معظم المدارس الفنية الحديثة ما هي إلا بضع خطوات أخرى، في مسيرة طويلة قديمة وشاقة.. بضع زهرات تفتحت بلون غريب، ولكنها ما نبتت إلا من بذور قديمة، قدم أول إنسان على وجه الأرض...

وإذا ما ألقينا نظرة خاطفة إلى ماضي الفن، وتطلعنا بشيء من الدقة إلى رسوم الكثير من الرسامين القدماء، فإننا لابد أن نعثر على بعض أعمال لهم، تجاوزت عصرها، وتحررت من قيود الأنظمة التي عاشت فيها.. إننا نرى الكثير من الإشارات التي تدل على أن الحرية الفنية، لا يمكن أن تموت أو تخبو، ولو لفترات قصيرة، حتى في أشد المستويات الاجتماعية تزمتاً وصلابة.. وكذلك في أوج المراحل المدرسية - الكلاسيكية - التقليدية..

في ذروة عصر النهضة الأوروبية، نرى الفنان (ميكالانج) يرسم أشخاصه أضخم وأعظم بكثير من إنسان الواقع.. في رسومه يضع في العمود الفقري للإنسان ثمانٍ وثلاثين فقرة، بدلاً من الأربع والثلاثين التي يقرها علم التشريح.. وكذلك نرى الفنان الأسباني (إلجريكو) – في نفس المرحلة الفنية – يرسم أشخاصه بطولٍ يقدر بما لا يقل عن المترين، بتراكيب عجيبة، متطاولة نحو الأعلى، مع حركات لولبية، أشبه بقطع من القماش المعصور... كل هذا كان في مرحلة، كان فيها الفن عامة، أقرب ما يكون إلى البحث المنطقي العقلي...

وفي نفس هذه المرحلة وفي قلب عصر النهضة أيضاً نرى في هولندا أو (البلاد المنخفضة) رساماً سريالياً تتجاوز أفكاره جميع أعمال (سلفاتور دالي) سريالي القرن العشرين، هو (جيروم بوش)... وكذلك نرى (بروغل) يشكل وسطاً غريباً بين السريالية والتعبيرية... المدرستين اللتين يعتقد الكثيرون بأنهما ملك العصر... فقط.

إن الومضات الفنية التي تتجاوز زمنها ومكانها، تكاد تدعنا نقول: بأن لا حديث أو قديم في الفن.. ونقول بكل ما نملك من حماس: إن الفن هو الحرية ذاتها.. الحرية التي لا تعترف بزمن أو بتقاليد.

ولعل الفن هو الوسيلة الوحيدة التي تمنح الإنسان حق التحدث عما في أعماق نفسه دون تحفظ وبدون قيد.. في أي محيط، وفي أي زمان كان..

إن الميزة الوحيدة التي يتميز بها عصرنا، أنه لا يضع كل من تحدث عن مشاعره بصراحة، في عداد المجانين أو المعتوهين.. بل إنه يستدرج الإنسان استدراجاً، لكي يبوح له بجميع ما تنطوي عليه نفسه، حتى ولو كان ما تنطوي عليه تلك النفس منتهى الجنون والشذوذ...

في التعبيرية الحديثة مثلاً، استطاع الفنان أن يسجل صوراً تنقلنا إلى عوالم أقل ما يمكن أن نقول عنها: إنها عوالم مرض وشذوذ وجنون.. ولكنها صادقة وصريحة.. ومن أجل الصدق والصراحة يمكن تبرير كل عمل غريب...»

وهكذا ظهر التعبيريون في مطلع هذا القرن.. بعضهم سخر من العالم، فصور جميع أبناء البشر، بوجوههم وكأنها أقنعة ممسوخة ومشوهة. كان هذا الرسام هو (جيمس أنسور) الألماني، حيث كان الناس لديه يضحكون بوقاحة ومكر، أو يبكون ويشمئزون، ومع هذا كله فهم بجميع حالاتهم، لا يستحقون من المشاهد حتى الرثاء، لأنهم كذابون محتالون، شريرون.. هكذا كان يرى (جيمس أنسور) العالم والناس، ويسجل ذلك بدون أي تحفظ أو أي اعتبار، سوى القيم الفنية والمعايير اللونية والشكلية فقط...

ويعبّر (جورج روو) الفرنسي عن شعوره، بقسوة وظلم العالم، وعذاب الإنسان، سجين هذه الدنيا.. وذلك بخطوط سوداء وحشية تتخللها بضع ألوان حادة وتائهة، لا تعرف لها مستقراً...

ومنهم الفنان النروجي (ادوارد مونك) الذي تتميز لوحاته جميعها بطابع القلق والألم.. والجنون..

الألوان تتحرك كالأشباح تسير في أرجاء اللوحات، ملتفة حول بعضها حيناً، متجهة إلى مساحات وآفاق مجهولة حيناً آخر..

الوجوه خائفة شاحبة وكأنها تنتظر لحظة الإعدام.. الشوارع تمتد وتتلوى كالأفاعي الهائجة، والناس المغمورون بالحزن والكآبة يمشون نحو مصير مجهول، لا يعلمون عنه شيئاً، سوى أنه حتماً، عالم مظلم كئيب..

- لقد كانت إحدى ميزات (مونك) أنه كان يستوحي من انفعالات آنية صغيرة، غالباً ما تبدو عادية وبسيطة.. الحب اليائس، الانتظار، الغيرة والحسد.. والحقد. القلق والحيرة والشك والتردد..

بدأ مونك حياته الفنية متأثراً بالفن الانطباعي، وقد أحب هذا الأسلوب كثيراً، كما توغل إلى حد كبير في البحث عن التضاد اللوني، وعرف كيف أن النور ينبعث من احتكاك لونين مضادين - بعضهما بالآخر - ولكن سرعان ما ساقته نفسه المضطربة، إلى عالم بعيد كل البعد عن بهجة الانطباعية... إلى عالم نفسه الحقيقي... حيث الكآبة والألم..

بدأت الظلال تأخذ مكانها في لوحاته، وتتحرك كالأشباح.. وكأنها تلك الظلال التي يراها السجين في غرفة سجنه الضيقة، حيث تتحول إلى رزم سوداء، تتماوج، متباعدة حيناً، منضمة

إلى بعضها حيناً آخر.. ويظهر هذا التماوج العصبي في جميع لوحات (مونك)، حتى في لوحة، (منتصف الصيف) وهي أكثر اللوحات إشراقاً، يكاد يخيل إلينا أنها توشك أن تتداعى وتتحول إلى كارثة غامضة..

– لقد عاش مونك حياة شريرة صاخبة، فيها مجون وجنون، قضى فترة من حياته في مستشفى للأمراض العقلية. وأدمن الخمر، ظناً منه أنه ينسى فيه ظلمة نفسه، ولكن بدون جدوى، فلم تتغير نظرته السوداء إلى العالم والناس. والمرأة في نظر (مونك)، مخلوق شرير لا قلب له، قاتل خائن، وقد مثل هذا في لوحة (الغيرة) التي تظهر فيها المرأة، وهي تحاول إغراء رجل غريب، والرجل الضحية في مقدمة الصورة ينظر إلى الأمام بحيرةٍ وشرود، محدقاً في المجهول، يحيط به سواد داكن.. ولكن حقد مونك على المرأة لا يخلو من الشفقة، فقد صورها في لوحة (قاعة الرقص) وحيدة شاردة تنتظر من يمد لها يده بدون جدوى..

يقول (مونك):

(إن المرض والجنون، كانا الملكين الأسودينْ الذينْ حوّما حولَ مهدي وأنا طفل صغير) وهو يعيد بهذا إلى ذاكرته أيام طفولته البائسة المليئة بالعذاب والآلام.

توفيت أمه وهو في الرابعة من عمره وتركته لوالده المتزمت الشديد التعصب للدين.. بدرجة الهستريا الجنونية. ويقول (مونك) في أبيه:

(لقد كان في لحظات الاستغراق الديني، يذرع الغرفة جيئة وذهاباً وهو يكاد يجتاز حدود الجنون. وإذا ما عاقبنا ــ نحن أطفاله – كان عقابه عجيباً في قسوته ووحشيته).

وقد ظلت الأشباح القاتمة تلاحق (مونك) حتى وفاته عام ١٩٤٤ أي في نهاية الحرب العالمية الثانية، التي أضافت إلى رسوم مونك الكثير من الخوف والمرارة واليأس. كما تركت هذه الحرب العمياء في نفوس جميع من عاشوها، آثاراً لا تُمحى من الاضطراب والقلق.. والكآبة...

لقد كان شهر نوفمبر من عام ١٨٩٢ شهراً مشؤوماً في تاريخ الفن الحديث، ففي هذا الشهر أغلقت السلطات في برلين، معرض (ادوارد مونك) بعد بضعة أسابيع فقط من افتتاحه.. مما أدى بعد ذلك إلى إصابته بنوبات من الخوف والفزع، مما جعله يهاب المناظر الطبيعية والخلجان البحرية والأحراش الخضراء..

– وقبيل انهياره العصبي، صور لوحته (الرجل ذو السيجارة) عام ١٨٩٥ وهي رؤيا شيطانية رهيبة، صور فيها (مونك) نفسه، كما يراه الناس في اعتقاده، واعتبرها النقاد بأنها عملٌ فنيٌّ ينضح بالجنون..

وازدادت حالته العصبية سوءاً بعد ذلك وبدأ يشعر بأن هناك من يلاحقه ليلاً ونهاراً وفي كل مكان، لذلك أدخل إلى المصح في (كوبنهاجن).. وقد تجلت هلوساته برسم أشكال حيوانية في شكل وحوش مخيفة.. وبعد خروجه من المصح بعد بضعة

أشهر من المعالجة، ما بين عامي ١٩٠٨-١٩٠٩ عاد إلى المناظر الطبيعية، ولكنها لم تعد إطاراً رمزياً، يعبر فيها عن نفسيات في حالة من التوتر والأزمات العاطفية والفعلية، بل أصبحت تسجيلاً لذاتها فقط..

في ذلك الحين شن النازيون حملات اضطهاد وتشريد للفنانين التعبيريين، وأمروا بتطهير المتاحف الألمانية، فأنزلت لوحات التعبيريين وأتلفت وأحرقت، وحرّمت على الفنانين مسك الفرشاة، وفي عام ١٩٣٧ وبعد أن تشرد معظم هؤلاء الفنانين، أقامت السلطات معرضاً أطلقت عليه اسم (الفن المنحل) وعرضت لوحات هؤلاء الفنانين الذين أصبحت لوحاتهم على مر الزمن فخر الفن والإنسانية.

وبعد فترة من الزمن أصيب (مونك) بأزمة قلبية، وكان يردد إني متعب، الموت يقترب، أسمع وقع أقدامه الباردة، عبر الأمواج والسحب والأغصان.. بعد لحظة سيضمني الموت إلى صدره. وقال لأخته لورا: لوحاتي ورسومي وأملاكي كلها أوصي بها إلى شعبي ووطني وللمجلس البلدي في أوسلو.. سأرحل ولكن سرعان ما أعود، عندما تسمعين هدير الموج يصفع الصخور ويخيم الضباب على الخليج.. وداعاً يا أختاه، وداعاً...

كان ذلك في الثالث والعشرين من يناير عام ١٩٤٤.

* * *



اريستيد مايول

Aristide - Maillol

١٩٤٤-١٨٦١

يعتبر الفنان (أريستيد مايول) أحد البناة النوابغ في فن النحت المعاصر. وقد ولد مايول عام ١٨٦١ في قرية صغيرة بفرنسا اسمها (بانيال Banyals) وعاش فيها طوال حياته، وعلى الرغم من أن قريته هذه كانت قريبة من باريس، فإن (مايول) لم يزر هذه العاصمة إلا ثلاثة أشهر لا أكثر، مع أن باريس كانت من أهم المراكز الفنية في العالم، ويذكر أيضاً أن مايول لم يغادر قريته، إلا عدة أسابيع، وذلك لزيارة بعض أصدقائه في القرى المجاورة...

ولم يظهر على مايول خلال طفولته ما يدل على أنه مختلف عن الآخرين، بل كان أقرب إلى الجمود و عدم الاستعداد لتعلم أي شيء..

وعندما أنهى دراسته الابتدائية، انتسب إلى إحدى الثانويات الداخلية، وأبدى خلال ذلك بعض الاهتمام بالتصوير، فكان يرسم في أوقات الفراغ، غير أنه لم يكن في رسومه ما ينم عن نبوغ،

وفي أحد الأيام عرض بعض لوحاته على الرسام المعروف (جيروم)، وكان من أشهر فناني عصره، فانتقده (جيروم) في قسوة، ولكنه قال له: تستطيع أن تكون شيئاً عظيماً، إذا فهمت أخطاءك في وقت مبكر، ثم انتسب إلى مدرسة للسيراميك تعرّف فيها على الرسام (جان بول لورنس Laurens) الذي اهتم به بعض الوقت، ولكن (مايول) كان ميالاً للعزلة، غير مكترث للأوساط الفنية، لذا فقد أُهمل بسرعة. ولم يتح لمايول أن يدخل إلى الحياة الفنية إلا عام ١٨٩٨، وكان ذلك عندما دعاه الرسام (روسيل Roussel) إلى تقديم بعض المنحوتات في المعرض، الذي أقامه هذا الرسام في باريس.

وقد نال مايول بعض النجاح والشهرة، ولكن لم ينصرف إلى الشؤون الاجتماعية في هذا المجال، فانعزل في مرسم صغير في قريته وبدأ يرسم.

وقد كتب عنه الناقد (جورج سويه Soillet) في ذلك الحين يقول: «إنني أتمثله الآن، كما كان إذ ذاك، وهو في مرسمه الضيق بشارع (سيفر Sevres) ينسج المناظر أو يرسم الصخور والأمواج والفضاء، في براعة خارقة. كان يبدو وكأنه يقوم بتجربة حول انسجام الألوان، ولا شيء آخر. في ذلك الحين لم يكن يفكر بالنحت، ولم يخطر لنا قط، أن (مايول) سوف يقتحم أرفع درجات التاريخ بالرخام..»

وفي عام ١٩٠٥ كان قد عُرف في الأوساط الفنية بمنسوجاته، الرسوم التي يصنعها في براعة من خيوط الصوف، أو القش الملون، وكان إلى جانب هذا يصنع أجزاء من التماثيل، في بطء يلفت النظر، فيصنع من التمثال يده أو قدمه، أو جزء من الوجه... وحدث في هذه الفترة أن رأى الفنان (ماتيس) بعض آثاره المنسوجة، فُدهش (ماتيس) واصطحبه إلى صديق له، يعنى بتجارة اللوحات الفنية، والآثار النادرة اسمه (فولار Vollard) ويقول (ماتيس) عن هذه الحادثة:

«لقد أقدم (فولار) رأساً على عقد اتفاقية مع (مايول)، يأخذ بها كل إنتاجه. ووقّع (مايول) العقد في إذعان، ولكننا بعد قليل أدركنا أن العقد لم ينص على النواحي المادية. وحين نبهنا (مايول) إلى ذلك ضحك وقال: هذه أشياء لا أهمية لها. لأنني في القرية لا أحتاج إلى مال كثير.

– واستمر (مايول) ينتج عشرة أعوام في عزلة وصمت، كان يرسل آثاره إلى (فولار) دون أن ينتظر جواباً، ولكنه مع هذا نال شهرة واسعة، أهابت ببعض الناشرين، أن يطلبوا إليه تصوير الكتب. وكان (مايول) قد تزوج، واستقر في حياة عائلية ريفية، لا يشغله فيها إلا الإنتاج الفني. ورسم كتاباً من أشعار (فيرجيل)، وكانت رسومه آية في تصوير الخطوط الصافية،

ويذكر أن (ماتيس) تأثر به، وأخذ عنه هذا الأسلوب الشعري الذي كان من الدعائم الأساسية في عبقرية (ماتيس) نفسه..



الليــل

وكان من المتوقع أن يتخلى (مايول) عن النحت، ويتوجه إلى الرسم. ولا سيما أن صداقته (لماتيس) كانت قد توطدت، وكان (ماتيس) يزوره في أوقات كثيرة ويشجعه على الإنتاج، والاندماج

في الأوساط الفنية، ولكن (مايول) كان حريصاً على عزلته، والأمر الغريب، أنه في هذه الفترة، تخلى عن التصوير. وحصر كل موهبته في التماثيل، وأنتج عدة تماثيل رائعة تحتل الآن مكانة كبرى في تاريخ الفن المعاصر، منها المستحمة، والرحمات الثلاث، وهذا التمثال أصبح نداً الآن لتمثال (فينوس) في الشهرة والانتشار...

واستمر (مايول) يقدم في العام تمثالاً أو اثنين، وكثيراً ما كان يحتفظ بهذه التماثيل في بستان قريب من منزله، ولم تهتم به المؤسسات الرسمية، إلا بعد أن بلغ السادسة والسبعين من العمر. فاشترت الحكومة الفرنسية أحد تماثيله، ولكنه كان قد قضى الحياة كلها في حالة أقرب إلى الفقر..

وعلى الرغم من الشهرة العالمية التي نالها في أواخر أيام حياته، فقد كان كثير التواضع والخجل، أمام تقدير المجتمع له، ويذكر أنه لم يحضر أي احتفال أقيم من أجله..

وحين بلغ الثالثة والثمانين دهسته سيارة في الشارع، بينما كان يقوم بنزهة الصباح. وكان ذلك عام ١٩٤٤ ومنذ ذلك الحين أصبح اسم (مايول) أشبه بالأسطورة في تاريخ الفن المعاصر، وكثير من النقاد يرونه أكثر موهبة وأغنى في العبقرية من (رودان Rodin) نفسه..

ويتميز فن (مايول) بصفة أساسية، قلما أتيحت لمثّال قديم أو حديث هي الصفاء، فجميع تماثيله هي إشارة للجسم البشري، ليس في حركته ومعاني سلوكه، ولا في الرغبات أو في الأفكار التي ينطوي عليها، بل فيما يسميه نقاد الفن (الشفافية) التي يبدو فيها الجسد نفحة مضيئة من البراءة الطهر...

ويعتبر مايول أهم الوجوه الفنية في النحت الذي ترك بصمات بطولية على فن النحت بكل تفاصيله، وعلى الفنانين الكبار، الذين كانوا نحاتين في القرن العشرين مثل (رودان) و(جياكوميتي) و(بيكاسو) و(برانكوزي Brancusi) و(مور More) وغيرهم، فارستيد مايول يتميز بأعمال رائعة موزعة على أكبر متاحف العالم، متحف الميتروبوليتان للفن، متحف الفن الحديث في نيويورك، الإرميتاج وكامبردج واللوفر، ومتحف الفن في سان فرانسيسكو، وفي غيرها من المتاحف الهامة.

لقد تميز فنه بمتناقضات عديدة فهو بطولي ولكنه مقهور، متفوق ولكنه قاس، كلاسيكي ولكنه بدائي، متفوق ولكنه متواضع، بديهي ولكنه عميق، منسجم ولكنه فوضوي، فمثل هذه المتناقضات لا يمكن أن تجتمع إلا في عمل فنان كبير.

في عام ١٨٨٤ أطلع مايول على لوحات (بول غوغان) و(موريس دينس) ورأى أن لوحات (غوغان) كانت اكتشافاً بالنسبة له. وحاول إتباع أسلوبه ولكن بشكل مختلف.

لكنه في عام ١٨٩٨ قرر الانصراف إلى النحت، وابتدع أسلوباً خاصاً به، من خلال نحت الوجوه والجسد العاري، وأصبح النحت على الحجر وعلى الخشب من أهم أعماله وفي عام ١٩٠٥ أخذ ينحت أعماله على البرونز ثم ذهب إلى اليونان ليطلع على أعمال النحاتين الكبار، إلا أن هذا لم يغيّر في أسلوبه، ولكنه أعاد إبداع النحت اليوناني دون أن يقلده...

وفي عام ١٩١٠ اشتهر مايول عالمياً في النحت بالإضافة إلى رسومه ولوحاته. فقد كان رساماً ومصمماً لرسوم السجاد وأخيراً نحاتاً...

* * *



بول كلي

Paul Klee

١٩٤٠-١٨٧٩

ما زالت تقام في أنحاء العالم، معارض فنية هامة لطليعة الفنانين الذين أُطلق عليهم اسم الفنانين التجريديين، ولمؤسسي مذهب الدادائية في الرسم..

وفي طليعة هؤلاء الفنانين (بول كلي Klee) و(كاندنسكي Kandinsky) وجماعةُ (الفارس الأزرق) و(فرانز مارك **Marc**) و(جوالينسكي) و(أوغست ماك).

– أما (بول كلي Klee) فهو فنانٌ سويسري يعتبر من أكبر المجددين في التصوير الحديث، كان مؤمناً بصفاءِ اللون والخط، ولو أدى ذلك إلى تشويه المظهر الواقعي للأشياء. يقول:

– إن العمل الفني يجب أن لا يُسخَّر لتجسيد فكرة محددة، بل يجب أن يستجيب إلى النوازع الأكثر عمقاً وغموضاً، في النفس البشرية، لذلك فإن الفنان الذي يجسد فكرةً ما، يعرف سلفاً حدود لوحته، ويستطيع أن يتنبأ بها، أما الفنان التلقائي فهو يطلق للخط واللون مداهما، ليمضي في مغامرةٍ فنية لا يعرف نهايتها..

– وكان (بول كلي) يهوى الموسيقى، وخاصة ألحان (باخ Bach)، كما كان عازفاً بارعاً على الكمان، وكثيراً ما يظهر تأثير الموسيقى على ألوانه وخطوطه، وقد عَزف في أيام شبابِه على الكمان في أوركسترا بيرن، وكان مغرماً بألحان (موتسارت) و(باخ) وأحس أنه مرتبط بهما ارتباطاً كلياً، ولم تكن الموسيقى الرومانتيكية تثير اهتمامه، إلا أن (شونبرغ) استحوذ على اهتمامه، وكذلك (سيزار فرانك) و(رافيل) و(سترافنسكي) و(هندميث) و(مالر) و(بروكنر)، ويقول:

«إن الموسيقى انسياب عذب، لا يأبه بالحواجز، إنها لغة عالمية، لغة الإنسان في كل البقاع والأجيال، كم أود أن يعرفَ الجميع أن التصوير كالموسيقى، لغة كل إنسان دون تمييز.. إن الموضوع في اللوحة لا يهم كما يهم الأداء. فاللون ليس حقيقة بذاتها، بل هو تعبير عن عاطفة أو فكرة، أو حتى عن ثورة، إنه نغمة تنبعث من كمانٍ غريب، هو روح الإنسان، أو تارة لا حصر لها، هي أحزان الإنسان وحسراته.»

وكان (بول كلي) يرى التصوير مثل الموسيقى، هذا ما قاله رسام معاصر له هو (ليونيل فيننجير):

– لن أنسى تلك الأمسية التي عزف لنا فيها (بول كلي) على الكمان، متتابعة (باخ) الرابعة، فما من أحد فهم روح تلك المقطوعة بذلك الثبات والثقة، مثل (بول كلي) فقد عزفها معتمداً على البناء الموسيقي الخالص، حيث كان صادقاً وأصيلاً في عزفها.

– ولد (بول كلي) عام ١٨٧٩ في بيرن من أسرة فنية، تهتم بالموسيقى، كان منذ طفولته يهتم بالأساطير، وحكايا الخيالات الطفولية، وفي المدرسة اهتم بدراسة النبات، والرياضيات، واللغات القديمة، وكتب الشعر والقصص القصيرة، والتحق بمدرسةِ (كينتر) استعداداً لدخول الأكاديمية في ميونيخ، وعندما أصبح طالباً في الأكاديمية الفنية، تتلمذ على يد الأستاذ المعروف (فرانز ستوك) الذي اشتهر بأنه كان أستاذ عددٍ كبير من الفنانين المعروفين، إلا أن (بول كلي) كان يأمل أن يستفيد من تعاليم أستاذه (ستوك)، فقد كان يشعر أن معالجته للشكل، لا زالت تخضع لأهوائه وعواطفه، ولم يكن الوحيد بين زملائه الذين تنقصهم السيطرة على اللون، فقد كان هناك على الأقل، زميله (كاندينسكي) الذي لم تكن صداقتهما قد توطدت بعد، وقد نصحه (ستوك) أن ينصرف إلى النحت، وهذا ما اعتبره (كلي) دليلاً على عدم تقدير أستاذه لأهمية اللون...

وكانت ميونيخ في حوالي عام ١٩٠٠ أحد المراكز الرئيسية للأسلوب الحديث في وسط أوروبا، ورغم إحساس (بول كلي) بصفاء الحركة التي ظهرت في ميونيخ آنذاك، باسم (الأسلوب الجديد) إلا أنه على خلاف آخرين، من أمثال (كاندينسكي)، لم يكن مرتبطاً بها، ارتباطاً شديداً.. وذهب (بول كلي) إلى إيطاليا وقضى فيها عدة أشهر، درس فيها الآثار الفنية، وأُعجب بأسلوب الفنانين الإيطاليين، وخبرتهِم في الجسم الإنساني، فقرر

أن يتعمق بدوره في دراسة الجسم، تعمقاً أكبر، ورسخَّت هذه الرحلة إلى إيطاليا حبَه للكلاسيكية، فقد كان يقرأ في شغفٍ، الكتّاب الكلاسيكيين بلغاتهم الأصلية.



كان معظم إنتاج (كلي) عام ١٩١٤، حيث بدأ اسمه يعرف الشهرة، لعرض أعماله ونشر مجموعات رسومه.

ثم أخذ أسلوبه يتطور، ففي عام ١٩٠٥ ذهب إلى باريس لدراسة اللوحات الموجودة في متحف (اللوفر). ورأى الانطباعيين وألوانهم المشرقة، ولفت نظره بصورة خاصة لوحات (كورو). وحاول اكتشاف أسلوب يختلف عن أساليب الآخرين يقول:

«إننا نرسم بخط أسود على أرضية بيضاء. لماذا لا نرسم بخط أبيض على أرضية سوداء؟ لماذا لا تكون يدنا خطاً من النور يشق ظلمات الليل؟»

ووجد (كلي) أن الطريقة، هي أن يصور بإبرة على الزجاج المطلي باللون الأسود.. وعندما التقط صوراً لهذه الخطوط البيضاء، اكتشف أنه أتى بشيء جديد حقاً.. خيط أبيض يشق الظلام، ثم خيط من نور، ثم خيوط من نور.. وكان يؤمن بالروح البدائية، ففي أعماق كل منا، نزعةٌ بدائية نعمد إلى إقصائها وحجبها في الظلام.. ويقول:

«في الفن الواقعي تبدو البدائية متسترة باحترام الظواهر، ومع ذلك فلو لم توجد تلك البدائية في الأعماق، لكان الفن مجرد زيف، لقد لجأ كثير من الفنانين والنحاتين الإيطاليين، إلى أسلافهم (الإتروسك) بناة روما، على أن الرجوع إلى القديم في نظري لا يمكن أن يكون إلا حلاً مؤقتاً، على أن الفنون البدائية يمكن أن ترشد الفنان الذي يبحث عن المنابع الخفية في أعماق روحه..»

كان (بول كلي) يفهم الفن على أنه عملٌ تلقائي مثل الطبيعة، ويريد بناء العمل الفني بأسلوب مماثل للتطور الطبيعي، وقد وصف الناقد (وارنر هوفتمان) في كتابه (الرؤيا الداخلية) عملية الخلق والإبداع عند (كلي) فقال:

«إن خطة الإبداع عند (كلي) في الإبداع الفني جديدة تماماً، إنه يبدأ من الموضوع ذاته، وليس من الصور المشكلة في الطبيعة، وعندما يبدأ عمله الفني، يتأمل بعمقٍ عالم الأشكال الذي يظهر.. ويتابع حركة تطور اللوحة، وبهدوء ينبثق شكل من خلفية مضطربة يتسق بألوانه المتتابعة.»

أما (بول كلي) فيقول عن عملية الإبداع الفني:

«هل تظهر الصورة إلى الوجود بضربة واحدة؟ لا. إنها تُبنى جزءاً جزءاً، كما يُبنى أي بناء هندسي، وليس هناك حواجز بين الفن التجريدي، والفن غير التجريدي... على الفنان أن يحب الطبيعة، فمتى أحببنا الطبيعة تقودنا إلى الحرية.»

وكان عام ١٩١٠ عاماً له أهميته في حياة (بول كلي) ، فقد أقيم أول معرض منفرد لرسومه، وافتتح بمتحف (بيرن)، ثم انتقل إلى (بال) و(زوريخ) في سويسرا، ولاقى نجاحاً كبيراً حيث بيعت لوحات عديدة منه. وبعد أن شاهد رسوم (فان غوخ) و(سيزان) تأثر كثيراً بلوحاتهما، وأدرك الفرق بين التدرج الضوئي، والتدرج اللوني، ووضع خطة للعمل يقول عنها:

«سأحاول تنظيم الظلال، أعني التدرج من النور إلى الظلمة خطوة خطوة. ويجب أن نقلل هذه الخطوات قدر ما نستطيع. وكل خطوة في التدرج الظلي سيقابله لون، وبعبارة أخرى لن أفتّح لوناً بالأبيض، ولن أغمقّه بالأسود، بل سأستخدم على الدوام لوناً في كل درجة، وأضع محل الدرجة التالية اللون التالي..».

وفي عام ١٩٠٠ التقى (بول كلي) بالجماعة الناشئة التي عرفت باسم (الفارس الأزرق) فقد قابل (مارك) و(ماك) و(جوالينكسي) وغيرهم وجدد علاقاته (بكاندنيسكي)، واشترك مع هذه الجماعة في معرضهم الثاني الذي أقيم عام ١٩١٢، وقد اشترك فيه أيضاً عدد كبير من الفنانين الأجانب، واشتمل المعرض على أعمال (بيكاسو) و(ديران) و(براك) و(فلامنيك) و(مالفيتش)..

وكان قد تقلب بين عدة أساليب قبل هذه الفترة.. كان سريالياً في بادئ الأمر. فلقد تعلم الرسم على يد عدة فنانين، وفي رسومه الأولى نرى الدراسات التفصيلية لأَجسام بشرية ممسوخة مشوهة.. تذكرنا دقته في نقل الجزيئات، بالفنانين الألمان – أجداده – الذين عاشوا عصر النهضة مثل (آلبرخت دورر Durer) وكرونويلد (Grunewald). أما من حيث التشويه، أو تحطيم المظهر الخارجي للشكل والتعابير السريالية، فإنه يذكرنا بفناني البلاد المنخفضة القدامى مثل (بروغل Breuguel) و(بوش Bosch).. وقد استمر تأثير السريالية عليه حتى بعد زيارته لإيطاليا عام ١٩٠١، وكذلك زيارته باريس عام ١٩٠٥، وكان عمره إذ ذاك ٢٦ سنة.. ومنذ ذلك الحين وهو أسير تأثيرات مختلفة.. تأثر بالانطباعيين ثم بـــ (فان غوخ) و(سيزان)، ثم تأثر (بأنسور Ensor) والتعبيرية، إلى أن تعرف عام ١٩١١ بـــ (ماك) و(مارك) و(جوالنسكي) و(ومونتر Munter) و(كاندنسكي) كانوا جماعة (الفارس الأزرق) فتأثر بهم بشكل مضطرب وغير مستقر، وأحب ألوان (ديلوني Delaunay)

وأبحاثه عن الضوء.. وقد اشترك معهم في معرضهم الثاني، وسافر بعدها إلى باريس ثانية ليتأثر (ببيكاسو) والتكعيبية، إلى أن جاء عام ١٩١٤ وسافر إلى تونس. وهناك اهتدى إلى طريقة، يرتبط فيها بأحد الجوانب الرائعة من العالم الخارجي، وفي نفس الوقت يحافظ على ارتباطه بتيارات عصره الفنية.

- لقد سافر مع (ماك) و(مارك) وكان قد سافر إليها (كاندنسكي) من قبله عام ١٩٠٣، ولكن هذه المدينة تونس، تركت في نفس كل من هؤلاء الفنانين أثراً يختلف عن الآخر.. إن كلي يتميز بأنه عدَّ هذه المدينة ينبوعه الرئيسي.. لقد رأى في هذه البقعة من الطبيعة، المساحات اللونية، والأشكال المبسطة الموحية، والرموز المعبرة وكأنها جميعها أشياء كان يبحث عنها..



(حديقة الزمن)

لقد رآها في كل شيء، في الجو بصورة عامة، حيث الآفاق البعيدة، تمتد تحتها المساحات الملونة والقوافل.. وحيث تختلط المرئيات بسذاجة، لتتناثر النجوم الملونة، والعصافير، والنباتات الصغيرة، إلى جانب الأطفال الصغار، الذين يبدون وكأنهم هم الذين رسموا أو خلقوا أنفسهم، لما في تراكيبهم من بساطة بدائية، تصل حتى الخط الصافي، مع بضع بقع من اللون.. وعندما نادى (كاندنسكي) بفكرة التجريد، وبحذف المظاهر الخارجية، لم يكن (بول كلي) يعارضه كثيراً، ولكنه كان يشعر أن عليه أن يجد الأسلوب أولاً، أو الأرضية التي سيبنى عليها تجريده، قبل أن يتخلى عن ما يعرفه من العالم الخارجي... وعندما شاهد القيروان وعالمها وما أيقظته في أعماق نفسه من تداعيات فنية، عرف أنه اكتشف الرموز المبسطة إلى حد التجريد.. والألوان الجديدة. فارتبط بها دون أن يشعر، أو يشعر أحد غيره، بأنه غريب على فكرة التجريد.. ولكنه تجريد يرتبط بالرمز، كالزخرفة العربية تماماً..

إن أي شكل أساسي من أشكال الزخرفة العربية، هو نتيجة لعملية تبسيط بلغت حداً جعلت منه رمزاً. لقد حولت الزخرفة العربية المرئيات إلى خطوط وأشكال وألوان في منتهى البساطة، مع قدرة عجيبة على الاحتفاظ بهوية تلك المرئيات... لقد استهوت (بول كلي) الأجواء الغربية، كما تجاوب تماماً مع

البناء المعماري العربي، فرسم الأحياء العربية، والبيوت والقباب، في صيغتها الهندسية المحكمة، وخطوطها البدائية الصافية. ونقل الجدران المخططة بالرسوم البسيطة الساذجة، وكذلك الجدران المليئة بالزخارف، كما رسم الأبواب بأشكالها الفنية، وأبواب المساجد بما تحويه من حركات متتابعة، وارتعاشات صغيرة، تجمعها أنظمة هندسية مركزة تركيزاً فنياً سليماً..

وتأثر (كلي) بالمخطوطات العربية كصفحات القرآن الكريم، ولعله رآها في إحدى المكتبات التونسية القديمة، حيث تتزين الصفحة المخطوطة بألوان ترافق الكلمات، والأحرف. ورسم على غرارها قصائد بالأحرف الألمانية الملونة، ثم أخذ يستعمل هذه الصيغة ذاتها بالأحرف والرموز العربية، بدون تردد، لشدة ما أدهشه تناسق الخط الكوفي..

وقد تأثر كذلك بكل ما يتعلق بالفنون التطبيقية العربية، كالبساط العادي الذي نراه في بيوتنا القديمة. البساط الملون بألوان صارخة متضاربة، وأشكال ذات مساحات صافية.. كان كل همه هو أن يجيد الانسجام اللوني، الذي كان يحققه العرب في تلك الأدوات البسيطة. ورسم مجموعة كبيرة من اللوحات استعمل فيها الخط المتسلسل الواحد، الذي شكل منه لوحة بكاملها، ثم يملأ المساحات باللون.

في سنة (١٩٢٩) قام برحلة دراسية إلى مصر، وقد أعطته أجواؤها الشيء الكثير مما كان يبحث عنه، كصفاء اللون وبدائية الخط وغنائية التأليف.

وقد أقام الكثير من المعارض في ميونيخ ونيويورك وباريس، كما اشترك مع رفاقه تارة باسم (الفرسان الزرق) وتارة أخرى باسم (الأربعة الزرق) في كثير من المعارض، وقد قوبل فنه وأسلوبه بالإعجاب من محبي الفن الحديث، إلا أنه في عام ١٩٣٧ تعرض مع مجموعة من رفاقه إلى انتقادِ السلطات النازية، فوصمت (١٠٢) من لوحاته بالانحلال، وعرضت (١٧) منها في معرض (الفن المنحل)، وهذا ما جعله يشعر بالأسى والألم في آخر أيامه، بحيث سيطرت على إنتاجه الألوان القاتمة والتعابير القاسية..

وقد تأثر (بول كلي) بروح الموسيقى وفن العمارة، وكلاهما مجردان لا يعتمدان على الصورة المشخصة، وقد حملت قضية التجريد في الفن مشكلة في علم الجمال، وهي تسويغ الثورة في تقاليد فن من الفنون. وإلى أي حد تتاح الحرية للرسام؟

فمن المشروع أن يجدد الأسلوب ويثور عليه.. أما تبديل طبيعة التصوير، والثورة على موضوعه، فإنهما يعتبران تجاوزاً يدفع إلى التساؤل. غير أن ظهور الفن المجرد جعل

هذه الثورة حقيقية، لا مجال فيها للنقاش. والمشكلة هي ماذا نعني بالتجريد؟

إن مفهوم المجرد يعني رفض الصورة المشخصة في اللوحة، والانفصال عن أشكال الحياة المألوفة، ويرى (بيكاسو) أنه لا وجود لمثل هذا الانفصال في أية لوحة فنية، لأنها لابد من أن تمت إلى الحياة بصلة ما، لذلك فإنه لا وجود للفن المجرد بهذا المعنى...

وقد نشرت في برلين اليوميات الخاصة للفنان الألماني الكبير (بول كلي Klee). وتتضمن هذه المذكرات تفاصيل غريبة عن حياة هذا الرسام العبقري، وعن تجربته الداخلية. وقد قام ابنه، بنشر هذه اليوميات، على الرغم من أن (بول كلي) قد أشار في صفحاتها إلى حرصه على أن لا تنشر، لأنها - كما يقول - كتبت من أجله، لا من أجل الآخرين..

(وبول كلي) هو أبرز وجه في فن التصوير الحديث، وهو من أقوى ممثلي الفن التجريدي في هذا العصر، غير أن عظمته الحقيقية ترجع إلى كونه فناناً صادقاً، عاش تجربة الإنسان في عصره، وأعطى نفسه لهذه التجربة.

يقول في مذكراته: «في البدء كنت صبياً صغيراً، كنت شغوفاً بالكتابة، كنت في الحادية عشرة أو الثانية عشرة، ثم جاء

زمن الحب، الزمن الذي تشغلنا فيه الفتيات الحسان، كنت إذ ذاك ألبس القمصان ذواتِ الأزرار، ثم وضعت القبعة على رأسي، إلى أن بلغت الخامسة عشرة من عمري، ولكن المرأة بقيت تأخذ جميع خواطري، كنت أحب المشاهد الطبيعية، لأنني أتصورها مسرحاً لمواكب رائعة، تحفل بالنساء الفاتنات. وعندما قاربت العشرين كنت على عتبة عالم غريب، كنت أشعر أن مصيراً جديداً ينتظرني.

- إن المدن الكبيرة تأسرني دائماً ولكنني لا أريد منها ضوضاءها الصاخبة، وشوارعها العريضة، بل كل ما يستهويني، هو ما فيها من آثار قديمة أجل/ أحب الآثار القديمة/ لأنها استطاعت أن تقهر الزمن.

- إن في هذه الآثار شيئاً رائعاً لا يراه الشيوخ. إن العين الشابة، تستطيع أن ترى في أقدم الأشياء، ما لا تراه العين الهرمة.

- يخيل إلي أحياناً أن يدي كائنٌ سحري، وأن هناك إرادة

بعيدة تفرض مشيئتها عليّ، هذه الإرادة هي التي تبعث في نفسي أحياناً الرغبة في الاستشهاد.

- ولكي نطور التصوير يجب أن نعطي أنفسنا لكل شيء، إن الفن هو صورة لخلق الوجود، إن الخلق يعني شيئاً واحداً، هو أن تحمل الأشياءُ التي تُخلق، صورة المبدع أن تجري فيها

دماؤه أن تكون كل شيء في حياته وفي وجوده ولذلك فإن الخَلْقَ هو عطاء واستشهاد...

- البداية هي كل شيء، وعلينا أن نعرف منذ البداية ما هو المصير الذي اخترناه، إن الفن هو نوعٌ من الانقيادْ لشعور غامض، يكمن وراءه دائماً إيمان عميق بحقيقة ما وعلى الفنان أن يعرف هذه الحقيقة قبل كل شيء، أهي الجمال، أم الحياة، أم معنى الحياة، أم الله... وما من فنان عظيم، إلا وكانت حياته الداخلية صورةً لهذا الإيمان.

فالفنان لا يبقى ذاته مطلقاً، إنه يتغير أبداً كالأفعى التي تبدل إهابها كل عام، وهو بحاجة دائمة إلى أن يعرف ماذا أصبح بعد أن طرأ عليه التحول.

- الموسيقى هي القوة الكبرى التي تدفعني إلى التصوير، إنها شيء من السحر، يرغمني على أن أتنقل أبداً من مكان إلى آخر، وأن أكون في كل حين، إنساناً آخر غير الذي كنته.

فالموسيقون يجمعون الألحان المتشابهة، لكي يخلقوا جواً معيناً، وعلى الرغم من أنهم يعتبرون الألحان أساساً في إبداعهم الموسيقي، فإن ما يهمُهم بالنسبة للجمهور، هو الجو الذي يستطيعون أن يبعثوه في نفوس الناس، وكذلك في التصوير، إن عصرنا الحديث لم يعد يهتم بالأشكال الجميلة، بل أصبح يتوجه

إلى الجو الذي تبعثه هذه الأشكال. ما هي التجربة الداخلية التي أملت على فنان معين هذه الأشكال أو الألوان. إننا في عصر التجربة، العصر الذي يتميز به الأفراد بالمستوى الإنساني العميق، الذي يبلغونه في حياتهم.

– إن عصرنا الحاضر هو أعظم العصور وعياً لمشكلة الإنسان، فقد أصبح في مقدور كل فرد أن يعيش تجربة الجميع، وذلك هو المعنى الحقيقي لعمق التجربة... عندما نتحدث عن علاقة الموسيقى بالتصوير، نتحدث عن الأهواء، إنها مجموعة المشاعر الإنسانية التي تثيرها في نفس الفنان مشكلة الإنسان، وفي رأيي أن الفنانين القُدامى في الموسيقى والتصوير، لم يكونوا يطمحون إلى أن يجعلوا هذا الجو تعبيراً عن مشكلة، بل كانوا يبحثون عن الأشكالِ أو الألحان التي تبعث الاطمئنان.

– «إن الفن الحقيقي يرتبط بالحقيقة أبداً، إنه ليس عزاءً، ولا هو بالسلوى التي تواسي الناس، إن مهمته الرئيسية هي اكتشاف الإنسان كما هو، الإنسان عارياً من كل طلاء. ولا يمكن للإنسان أن يرى بعيون الآخرين، ولذلك فإن الفن هو فردي بطبيعته وإن كان هدفه جميع الناس.

– لم يظهر فنانون استطاعوا أن يمثلوا هذا المعنى، أمّا في الموسيقى فإن لدينا عدداً منهم مثل (سترافنسكي) و(بروكوفيف

Prokofieff) و(شونبرغ) إنهم موسيقيون متمردون، والناس في عصرنا لا يزالون يستنكرون ألحانهم الصاخبة، التي تبدو متفككة، ضعيفة، ولكنها في الواقع تمثل تجربة غنية، لأنها تبعث في نفوسنا جميعاً سؤالاً عريضاً، هو كيف نستطيع أن نكون أحراراً، بعد أن عرفنا حياتنا الخائفة؟»

وفي ذلك الحين ظهر تقويم شامل عن الفنان الألماني الحديث (بول كلي Klee) بإشراف الناقد الفني (فرنان هازان Hazan). ويتألف هذا التقويم من كتابٍ ضخم، يجمع آثار هذا الفنان الغامض، وتفاصيل حياته، كما يضم حقائق جديدة عن التجربة الفنية التي تميز بها (كلي)، ولا سيما بعد عودته من شمالِ أفريقيا. وقد مات (كلي) في حزيران عام ١٩٤٠ وهو من رواد التجريد في الفن الحديث، ويعتبر من أبرز الوجوه الثقافية في القرن العشرين، وقد أشار مؤلف هذا التقويم إلى أن ما عبّر عنه (كلي) في التصوير، ليس إلا جانباً بسيطاً من تجربته الإنسانية، وأنه كان في أيامه الأخيرة يعاني أزمةً داخلية، تقوم على أساس من الوعي الفلسفي، الذي كان يسميه (كلي) مقدرة الإنسان المعاصر على تجربة الأشياء. وكان (كلي) في هذه الفترة يعيش في عزلة تامة مع زوجته وطفله.

وفي حديثه مع زوجته يقول: «كأنني قادم من سفر بعيد، أجل، هذا ما عنيت، يا لها من رحلة شاقة: هذا الذي نسميه

تجربة الأشياء. هل تعرفين ما يشعر به الإنسان، عندما يكون على ظهرِ السفينة في قلب المحيط؟. قد ينتحي جانباً هادئاً ويجلس في سكينة، ليتأمل الأمواج.. ويخيل إليه أنه ينشد الراحة، فهو لا يبدي حِراكاً، لأن السفينة تمضي به إلى الشاطئ الذي يريد. ولكنه يعرف ما يمكن أن ترسله الآفاق من الرياح والعواصف، ويعرف للمحيطِ الذي تتلألأ عليه الشمس، أغواراً مظلمة، تصرخ فيها وحشة المجهول..».

وتقول:

«هي أخيلة عجيبة؟.. لماذا تستيقظ في نفسك هذه المشاعر كلما انتهيت من لوحة؟..».

كلي – لماذا؟ لقد ألقيت على نفسي طويلاً هذا السؤال، ولم يكن ثمة جواب، إلا أن الأشياء صعبة.

هي – هذه الكلمات الغريبة.. ما تزال ترددها في الساعات التي يدعك فيها التعب إلى السكينة والهدوء.. سفر بعيد... وحشة المجهول.. الأشياء الصعبة.. كيف يكون الشيء صعباً؟ هذه الحديقة مثلاً، وقد غمرها ضياء الشمس الجميل.. كيف توحي مثل هذا التساؤل؟

كلي – الحديقة؟.. أجل.. إنها من الأشياء الصعبة، أتينا إليها منذ عام أو أكثر. ألا تذكرين ذلك اليوم، صباح خريفي هادئ

تشابكت في فضائه الأزرق، أغصان الشجر العارية، وتحركت فيه أنفاس الرياح.

هي – أجل.. ما تزال هذه الذكرى الجميلة تعيش في أعماق نفسي.. لقد قلت لي إذ ذاك: كأن هذه الأشجار قد غرست من أجلنا، وكأن الأزهار تتفتح ليفرح بها طفلنا الصغير.. وكنا نشعر بالتعب بعد رحلة القطار، فبدا لنا هذا المنزل الجديد، جنة على الأرض..

كلي – في تلك اللحظة بدأتْ قصة الحديقة. أشياء يجب أن تُرى جيداً، وتعيش في أعماق نفسي، أن تمتزج بها دمائي. لكي تعود إلى الحياة، مفعمة برائحة الذكرى، ليست الأشياء كائنات جامدة إنها تتنفس وتنمو وتفتح ذراعيها للإنسان، لكي تصبح جزءاً من عاطفته أو بعضاً من ذكرياته، ذلك هو السر الذي ينسج مصير الفنان.

هي – إنه مصير رائع.. ولا بد أنه مصدر السعادة والفرح العميق.. أن يستطيع الإنسان مشاركة الطبيعة بما فيها من جمال..

كلي – بل إنها معركة قاسية، ليس المهم أن نتمتع بهذا الجمال، ونستغرق في سحره بل إن الفنان ليقف أمامه في شيء من التحدي، يجب أن يكتنه أسراره العميقة. أن يتجاوز حدود المظاهر لكي يصل إلى ما هو حقيقي حي، في الأشياء العابرةِ الصماء.

هي – وهل يعني ذلك أكثر من التعبير عن هذه الحقيقة، إن ذلك متاح لك دائماً..؟ فهذه اللوحات الرائعة على ما فيها من غموض، توحي عالماً جميلاً من العواطف الإنسانية الدفينة.

كلي – أن تكتشف هذا العالم فيما نراه من الأشياءِ المحسوسة، تلك هي التجربة القاسية. لست من الذين يرسمون لكي يبعثوا المتعة في نفوس الناس، ذلك شيءٌ مألوف، درج عليه الفنانون منذ أقدم العصور، غير أننا نحن أبناء القرن العشرين، نعيش في عصر غريب يختلف كل الاختلاف عن أية مرحلة من تاريخ البشر. إن قوة الخلق تحفزنا دائماً إلى صنع عالم جديد، لا الضياع في عالمنا القديم. إن الإرادة الإنسانية تبدل كل شيء في هذا العصر. ولن يكون الفنان المعاصر بعيداً عن هذه الإرادة، إنه لا يقبل الطبيعة كما يراها، أو يحسها، بل يريد أن يجري فيها دماء جديدة، ولذلك فهو يسعى إلى تحطيمها وتبديل أشكالها، فذلك هو السبيل الوحيد لأن يصنع شيئاً جديداً.

هي – لابد إذن من القول بأن هناك تناقضاً عدائياً بين الإنسان والطبيعة.. ألا يستطيع أن يبدع شيئاً إلا من حطامها؟..

كلي – أجل.. ذلك ما أريد أن أقول.. إن مظاهر الطبيعة ليست إلا أقنعة تحجب عنه تلك الصلة العميقة التي تربطه بالكون. هذه الصلة هي الزمن، إننا جميعاً أسرى الزمن. نحن

والأشياء. غير أن الأشياء لا تستطيع أن تعرف حقيقتها، لا تستطيع أن تشعر بأنها تسير في تيار الزمن الأبدي، بينما يقوم وجودنا نحن البشر، على مثل هذا لاشعور. عندما نلجأ إلى تصوير حقائق الأشياء فذلك يعني أننا نكتشف الزمن فيها. ونرسمه ونرى فيه حقيقتنا نحن أيضاً.

هي – لعل ذلك ما كنت تعنيه بقولك يجب أن يصبح الشيء ذكرى، لكي يكون جدياً بالرؤية والتعبير؟.. فالذكريات هي الصورة الواضحة للزمن في حياة الإنسان.. ولكن كيف تحمل الأشياء الجامدة صورة الزمن بالنسبة للفنان؟..

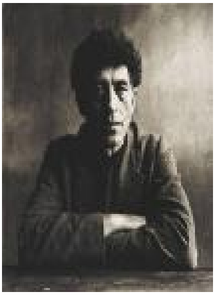
كلي – عندما كنتُ في القيروان أتأمل مسجداً عربياً قديماً، رأيت طفلة صغيرة ترتدي ثوباً أزرق يميل إلى الدُكنة. وكانت حافية القدمين ولم يكن في فناء المسجد من الألوان إلا زرقة الحجارة على الأرض، والنقوش التي كانت تبدو باهتة في الظلال. وخيل إليّ فجأة أن الحجارة تتحرك في شيء من الوداعة، بمثل انسياب الضياء أو حركة الغيوم البطيئة. ومرت في مخيلتي آلاف الصور التي تعبر بها الأشياء عن حركة الزمن، لحظات خاطفة تنشأ فيها حياة جديدة في قلب المظاهر، التي تبدو لنا ميتة جافة.

هي – إنني أحس مثل هذه اللحظات.. انحسار الغيوم عن نجمة مضيئة، هبوط المساء على المدينة... اللحظة التي تتبجس فيها من براعم الورد، قطرات الندى... حقاً إننا نشعر بالزمن في مثل هذه الأشياء..

كلي – ليس مجرد شعور، بل إنه اندماج تستغرق فيه حواسنا بما يحيط بنا، لكي تنقله إلى أعماق نفوسنا، وعندئذ ينضج يوماً بعد يوم، لكي يعود في الأثر الفني صورة حية للأشياء وقد حمّلها الإنسان طابع وجوده...

هي: إذن يقتضي العمل الفني كثيراً من الانتظار والجهد؟.. وتلك هي الصورة الحزينة لمصير الفنان إنه يشعر بأن هناك ما يقاومه، كأن الزمن يرفض أن يخفض للإنسان جناحيه، غير أن الإنسان يظفر أخيراً، ويعود بعد كل إنتاج، وكأنه قادم من سفر بعيد...»

* * *



ألبرتو جياكوميتي

Alberto Giacometti

١٩٦٦-١٩٠١

يحتل (جياكوميتي) مكانة ممتازة في تاريخ الفن الحديث، وهو سويسري المولد، فقد ولد عام ١٩٠١ في سكاميا بسويسرا، وكان أبوه من أشهر رسامي المناظر في بلده، وهو (جيوفاني جياكوميتي). وقضى (ألبرتو) طفولته في مناطق جبلية قرب إيطاليا، وبدأ التصوير والنحت في وقت مبكر، ففي الثالثة عشرة من عمره رسم عدة لوحات جميلة لوجوه الأشخاص، وفي عام ١٩١٩، انتسب إلى مدرسة الفنون والمهن في جنيف، وبين عام ١٩٢٠-١٩٢١ قام برحلة للدراسة في إيطاليا، توقف خلالها طويلاً في البندقية. وأدهشته لوحات الفنان (تنتوريتو)، ثم استأثرت باهتمامه النقوش والزخارف القديمة في روما، وعلى الرغم من أن الفنون القديمة كانت تبعث فيه الإعجاب الشديد، فإنه كان يشعر بأن النحت المعاصر ينبغي أن يدخل في مرحلة جديدة....

وفي عام ١٩٢٢ استقر في باريس، وعمل مدة ثلاث سنوات في أكاديمية (غران شوميير Grand Chaumiere) عند الفنان (بورديل).

وقد كتب الناقد (كارولا ويلكر) عن تجربته الفنية في بدايتها يقول:

«كان جياكوميتي الشاب، يتردد بين النحت والتصوير، ثم انبثقت في نفسه رغبة شديدة في أن ينشئ فناً، لم يسبق له مثيل. فبدأ يحلم بالنحت الملون، ولكنه لم يكن أكثر من فكرة عابرة، لأن بداية رسالته الفنية كانت تتوجه إلى نوع جديد من التناسق، بين أجزاء الأثر الفني، أو كما يقول: أن نمسك على الشكل كله، بقبضة واحدة.»



العربـــة

- ولم يتح (لجياكوميتي) أن يقدم أثراً يلفت النظر، إلا بعد عام ١٩٢٥ وذلك في تمثالين تجريديين، يؤلفان موضوعاً واحداً، أعطاه عنوان (شخصيتان) وهما يمثلان شكلاً بيضوياً، يوحي صورة وجه منسجم، لأحد آلهة القبائل البدائية. والتمثال الثاني هو أسطواني الشكل، يمثل وجهاً مختبئاً وراء قناع، وقد لاحظ النقاد أن في أسلوب (جياكوميتي) أصالة فذة، ترجع إلى أنه استطاع أن يبعث في أشكال الفن البدائي، حركة صافية، كما يقول هو نفسه. وقد وضَّح ذلك إذ قال:

«إننا في النحت نقف أمام نموذج، ونبدأ غالباً بأخذ فكرة عامة عن شكله الرئيسي، ثم نبدأ بنحت الأجزاء المختلفة. والواقع أن هذه البداية لا تعطينا شيئاً جديداً، لأن التفاصيل مهما تكن متقنة، لا يمكن أن توصلنا إلى الصيغة الكلية للنموذج، إن الشكل ينهار دائماً بسبب الإصرار على أجزائه، إنه يبدو لنا أشبه ببذور تتحرك في الفراغ، حتى المسافات والأبعاد تبدو لنا غير يقينية، أشبه بالصحراء.. ولهذا ينبغي أن نضع التربة التي يمكن أن ينبت عليها، حركات الأجزاء المؤتلفة في النموذج، ومن ثم يبدأ البناء الحقيقي أي العمل الفني.. ولكي يتاح لنا ذلك ينبغي أن يتحول النموذج إلى ذكرى.. ففي الذكريات لا نستعيد حادثة معينة، أو صوتاً أو كلمة، بل نستعيد حالة انفعالية عامة، حزينة أو هادئة، أو فرحة، تبرز من خلالها الوجوه والحوادث، كما لو أنها قد نبتت من هذه الذكرى.»

– والواقع أن آثار (جياكوميتي) بدأت باتجاه رمزي واضح، فتماثيله بين عام ١٩٢٥-١٩٣٠ هي أشبه بإشارات صلبة، تبرز من أعماق الذاكرة، لكي تنقلنا إلى الجوانب البعيدة من تجارب النوع البشري، أو بتعبير أوضح، إنها تجسيد لطفولة لا نعرفها في حياة الإنسان،... وأبرز ما يمثل هذا الشكل في التعبير الفني، تمثال (الكرة المعلقة) وهو من الرخام، يمثل هيكل طاولة ابتدائية تتدلى بين عيدانها كرة على قطعة من الحجر، أشبه بالهلال، أو بسلاح حجري منسجم، وهي بمجموعها تقدم جانباً من حياة ماضية عاشها أناس لا نعرفهم، ولكنهم مع ذلك قريبون من نفوسنا.

ومنذ عام ١٩٣٢ تحول إنتاج (جياكوميتي) إلى الرمز، بصورة نهائية، لكن لم يتخل عن التناسب بين عناصر النحت، ولاسيما الأبعاد المختلفة، وأشهر آثاره في هذه المرحلة التي امتدت حتى عام ١٩٣٤ تمثال (يدٌ تمسك الفراغ) وتمثال (مخطط ساحة) ثم التمثال الرمزي المشهور (قصر في الساعة الرابعة صباحاً).. وهو بناء غريب تبدو في جدرانه الرمزية حركات حية، توحي التنقل والاستقرار في آن واحد، قال عنه أحد النقاد:

«إن هذا التمثال هو صورة مجسدة لحلم الإنسان المعاصر، الذي يطمح إلى الراحة، بعد ضوضاء الآلة وضجيج الشهرة.»

– وبين عام ١٩٣٩–١٩٤٥ عرف (جياكوميتي) أغنى مرحلة من تجاربه في الحياة الفنية. يصف هذه المرحلة في مذكراته فيقول:

«كنت أبحث خلال هذه السنوات العشر، عن رؤية شاملة لحقيقة الأشياء في العالم، وفي كل خطوة كنت أعثر على الحركة، ولا شيء غير الحركة، كنت أرى الأشكال أشبه بالأصوات التي تنبعث في الفراغ، ولا تعرف السكون، ورأيت نفسي أتوجه دون أن أشعر، إلى الاختصار في كثافة الشكل وحجمه، من أجل الرشاقة التي يمكن أن يوحيها، أعني الرقة. ومن ثم منعت في نوع من التجريد لا أعرف له سبباً، إلا أنني أردت أن أثبت الأشكال المرئية، كما لو أنها ذكرى قديمة، أي إيقاع من المشاعر القديمة...»

– والواقع أن (جياكوميتي) كان يبدأ صنع تماثيله دائماً من انفعال جامح، ولكنه انفعال يحاول أن يجد له مأوى في مكان ما، وقد وصف (جان بول سارتر Jean Paul Sartre) هذه الناحية في آثار جياكويتي بقوله:

«إننا نثار أمام كل تمثال يقدمه هذا الفنان، لأنه يوقظ فينا هيجاناً بدائياً عنيفاً، لا نفهمه في وضوح، ولكننا نحب الاستسلام إليه، ولذلك فإننا نقترب من تماثيل (جياكوميتي) لا لكي نرى تفاصيلها أو نفهمها، بل لكي نجد فيها ملجأ مستقراً، لهذا الهيجان العنيف...»



(ذو الخطوات الطويلة)

- وقد كتب (جياكوميتي) نفسه يوضح أسلوبه الفني بأنه عمد إلى النحت لأن الحجارة، أو المادة الصلبة، هي البداية في تاريخ التجربة البشرية. وأن الإنسان حاول منذ القديم أن يوضح ذاته بالرموز المحسوسة، أو بتعبير آخر كما يقول (جياكوميتي):

«وقف الإنسان في البداية أمام العدم، وحاول أن يجد له مستنداً يدعم مصيره النهائي على الأقل، أي ما يمكن، أن يحدث له بعد الموت، ولا تختلف قصة النحت عن هذه المحاولة،

فالنحت يستند دائماً على الفراغ.. إننا نحاول أن نجد مستنداً لما نسميه الحياة، كما لو أن وجودنا على الأرض، لا يجد مبرراً له، إلا في محاولة من هذا القبيل، وهي محاولة تقليدية، ولكننا نستطيع أن نضيف إليها دائماً شيئاً جديداً، هو توتر الفعالية، وتلك هي غايتي في جميع آثاري...»

- وقضى (جياكوميتي) سنوات الحرب العالمية الثانية في جنيف، وهو يعمل في تحقيق هدفه الفني.. وقد ترك آثاراً جميلة في هذه الفترة، عرضت في نيويورك خلال عامي ١٩٤٨ و١٩٥٠. غير أنه لم يُعرف كفنان عالمي بكل معنى الكلمة، إلا عام ١٩٥٦، حين قدم جميع آثاره في متحف (كونستال) في بيرن.. وقد كتب عنه أحد النقاد إذ ذاك:

«إن القرن العشرين يعرف في (جياكوميتي) لأول مرة، رجلاً عظيماً أكثر مما يعرف فيه فناناً، إن هذه التماثيل هي تعبير صارخ، عن ظمأ الإنسان الحديث إلى المطلق، الظمأ الذي لن يجد سبيلاً إلى الارتواء، إلا في هذه الحركات الحجرية، التي تتلفت في كل اتجاه، كما لو أنها تبحث عن أمل، في غمرة من الحيرة والضوضاء...»

- وقد توفي جياكوميتي عام ١٩٦٦ ونال الجائزة الأولى للنحت في بينيالي البندقية عام ١٩٦٢.

*   *   *



جورج روو

Georges Rouault

١٩٥٨-١٨٧١

يقام في باريس معرض لرسوم الفنان المعاصر (جورج روو Rouault) الذي يعتبر صفحة مشرقة من الفن الحديث، تمثل آخر وجه لجيل من الفنانين العباقرة، الذي عرفهم فن التصوير في عصرنا الحديث..

وقد أجرى الناقد الفني (ببير كورتيون) حواراً مع الفنان (روو) قبيل وفاته تناول فيه حياته وآراءه الفنية...

وبدأ بسؤاله:

- كيف بدأت حياتك الفنية؟

روو: ولدتُ في باريس في ٢٧ أيار عام ١٨٧١، وكان أبي نجاراً فقيراً، وهو ينحدر من أصل ريفي، وأذكر أنه كان ذا أفكار ثورية، فقد كان يهتم بقضايا العمال، ويتحدث كثيراً عن الحرية، وذلك ما دفعه إلى أن يرسلني إلى مدرسة بروتستانتية، وهناك تعلمت الرسم على الزجاج. غير أني شعرت بميل إلى التمثيل، وكنت أحلم أن

أكون ممثلاً هزلياً.. غير أن جدي شجعني على الرسم، وكان يحب كثيراً (كوربيه) و(مانيه) Courbet – Manet.

– ما هي أهم ذكريات طفولتك؟

روو: كانت لي عمات يتعشقن الرسم على البورسلين.. وكنّ يبدين اهتماماً كبيراً بي، حتى إن إحداهن قالت لي على ما أذكر: سيكون لك شأن كبير، وقد تنتهي إلى المقصلة.. وأذكر من طفولتي أيام البؤس والشقاء، التي كانت تحياها أسرتنا... كنت أقضي ساعات طويلة، وأنا أنتظر أمي على الرصيف، وعلمني ذلك الصبر والهدوء، فما كنت أكره شيئاً في حياتي، كما اكره السرعة.. أعني الطريقة الأمريكية في الحياة.. فلا شيء يجعل الفن عميقاً قوياً، كالهدوء والصفاء...

– نذكر أنك قضيت خمس سنوات في مدرسة الفنون الجميلة، تحت إشراف الفنان (غوستاف مورو)، فكيف بدأت إنتاجك الفني في تلك الفترة؟

روو: كنت أرسم في كثير من الأناة والتواضع، ولم أكن واثقاً بنفسي إلى الحد الذي يغريني به (مورو)، غير أنني في عام ١٨٩٤ أي في الثالثة والعشرين من عمري، نلت جائزة فنية على أول لوحة عرضتها، وهي (المسيح الطفل بين العلماء)، وكنت قد نهجت فيها أسلوب التزيين الكنائسي. وقد قال لي (مورو): إن لجنة التحكيم قد أخطأت في منحك الجائزة، فهذه الصورة تستهوي لجنة

تحكيم من العطارين، وليست من الفنانين.. غير أنني لم أتخل عن هذا الأسلوب، وقد نلت جائزة روما بعد ذلك بثلاثة أعوام، في لوحتي (بكاء النساء على المسيح) لقد كنت أبدو للجميع رساماً ساذجاً، وكانوا يتصورون أنني لا أستطيع أن أرسم إلا بهذا الأسلوب الحزين، الذي يوحي المأساة الإنسانية أكثر مما يوحي الفرح.

- نعرف مما كُتب عنك أنت كنت على ارتباط دائم مع الناقد الفني (هويزمان)، وأنك تحدثت معه طويلاً، في محاورات عديدة عن الفن المقدس فما هي وجهة نظرك في الطابع الديني الذي تتسم به آثارك جميعاً؟

روو: لا أعتقد أن هناك فناً مقدساً أو طابعاً دينياً لفنٍ ما، بل يكون الفن مقدساً ودينياً بالنسبة للذين يؤمنون، أولئك الذين يرون الفن حياة داخلية، وفعلاً صادقاً، وليس مجرد موضوع للتأمل والمشاهدة، الفن الحقيقي الذي يثير الأعمال، ويكشف عن المأساة الدفينة التي تكمن في أعماق النفس الإنسانية، حيث تعيش الآلام، وتنبعث نداءات الثورة..

- عرف عنك أنك تعيش في عزلة غريبة، فمنذ عشر سنوات مثلاً وأنت متوار في مرسمك لا يسمع عنك أحد شيئاً، فهل ترى العزلة ضرورية للإنتاج الفني؟

العزلة! إنني أراها الشرط الوحيد للفن الحقيقي، إن الذين يبحثون عن مجدهم الفني بين الجماهير لا يصنعون شيئاً جديراً..



(منظر من الكتاب المقدس – رو)

هذا الدرس تلقيته من أستاذي (مورو) الذي كان يقول: على الإنسان أن يتوارى دائماً وراء عمله.. ومثل هذه الروح، هي التي جعلتني أبتعد أيضاً عن المشاركة الفعلية، في الأحداث السياسية والاجتماعية.. فالجميع يعرفون أنني أهتم إلى أبعد حد بكل ما يتعلق بحياة الفقراء، ولاسيما الطبقات العاملة، ذلك لأنني أحس الألم الإنساني قبل أي شيء آخر..

* * *



زادكين

Ossip Zadkine

١٩٦٧-١٨٩٠

أقيم مؤخراً معرض لأعمال النحات العالمي (زادكين)، الذي كان أول من قام بنحت تمثال للفنان المعروف (فان غوخ)، في مدينة (اوفير سورواز) التي عاش بها (فان غوخ).. وقد اشتهر (زادكين) بالنحت في لندن لأول مرة، فقد أرسله أبوه إلى إنكلترا، لأنه كان يكره النحت، وذلك لكي يتعلم اللغة الإنكليزية، والتقاليد البريطانية، التي كان معجباً بها. ويذكر (زادكين) أنه كان يجد مشقة كبيرة، عندما كانوا يأخذونه إلى المرسم لكي يتعلم حفر الخشب والحجارة..

وكان أبوه أستاذاً للغات في (سمولنسك) بروسيا، فأرسله وهو في الثامنة من عمره إلى جبال فالداي ليقيم مع عم له.. وهناك أصبح نحاتاً – كما يقول – على ضفاف نهر (دينيبر Denipper) حيث كان العمال يقومون بقطع الأخشاب، فكان يقضي وقته بمراقبتهم، وتتبع حركاتهم، وقد صنع تمثالاً على خشبة كبيرة، لأحد العمال الذين يشتغلون في كسر الحجارة، وذلك عندما كان

يتنزه في إحدى الغابات.. ومر على جمعٍ من الشابات يرسمن السفن، وحين لمحته إحداهن وجهت إليه كلمة نابية، فهرب إلى الغابة خجلاً منها، ورأى نفسه على ضفة ساقية، فزلت قدمه وسقط، وخيل إليه أن شيطاناً ألقى به إلى الأرض، ثم رفعه من جديد، وأرغمه على الالتفات فوجد خشبة كبيرة، صنع منها أول تمثال...



– وبعد أن أُرسل إلى إنكلترا، عاد إلى (سمولنسك) ليزور أهله هناك، ورجع بعد ذلك إلى إنكلترا. وفي عام ١٩٠٩ ذهب إلى باريس واستقر فيها، فقد كان يهدف من زيارته لباريس، أن يدرس في معهد الفنون الجميلة، وبقي هناك ستة أشهر شعر خلالها بأقسى أنواع الرهبة. ويقول:

«ولكنني تعلمت شيئاً بسيطاً، كان أساساً لكل ما أنتجت، هو أن علي أن أصنع أشياء، تثير اهتمام الناس، وتحرك عواطفهم».

وانعزل في بلدة (كوبرسي) وبدأ ينتج، إلا أن آثاره الأولى، لم تكن مثيرة، فجاءت مرحلة التكعيبية في الفن، فأخذ يطبقها في النحت، ويقول: «لم تكن التكعيبية بالنسبة إلي إلا مرحلة فنية مرت ما بين عامي ١٩١٧–١٩١٨، وصنعت تماثيل كثيرة تحت تأثير التكعيبية القاسية، ثم كرهتها، وعدت سريعاً إلى الزخرفة (الباروك) التي لم تعد تنفصل عن آثاري..»

وتعرف (زادكين) إلى عدد من الفنانين والأدباء، منهم (بيكاسو) و(ماكس جاكوب) و(ابولينير)، واشترك في الحرب العالمية، ثم اشتغل في التدريس، لكي يكسب عيشه ويقول:

«لم أكن قد بعت أي تمثال بثمن يذكر، ولذلك كان علي أن أعلّم الناشئين، وقد أصبح لي بفضل ذلك، كثير من التلاميذ القدماء.. إن النحت المعاصر هو تجارب ومحاولات جريئة، يقوم بها النحاتون الشباب، فهم يجربون كل شيء، ولا بد من أن

يستقروا.. إن المثال المعروف (رودان) هو من أعظم النحاتين الذين عرفوا في العالم.. وبعد رودان لم يظهر في فن النحت شيء جديد.»

أصبح المنزل الذي أقام فيه زادكين في باريس من ١٩٢٨ حتى وفاته في ١٩٦٧ قرب حديقة اللوكسمبورغ متحفاً لأعماله الفنية في النحت، وقد ضم ثلاثمائة قطعة منحوتة توزعت داخل المنزل، وفي الحديقة في الخارج، كما ضمت هذه الأعمال مجموعة من الرسوم والتزيينات، وهي مفتوحة دوماً أمام الجمهور.. وتظهر هذه المجموعات التحول الذي طرأ على فنه، حيث انتقل من الجناح اليساري، وهو التكعيبية المتطرفة،إلى التقدير الكامل للكلاسيكية...

ومن خلال أعماله تعرّف إلى إحدى جاراته وهي (فالنتين براكس) وهي فرنسية ولكنها عاشت في الجزائر، ودرست في مدرسة Prax للفنون الجميلة بالجزائر، وعندما بلغت العشرين عاماً في ١٩١٩ قررت العيش في باريز، واتخذت مرسماً، في الحي الذي يسكن فيه زادكين، وكانت شهرة زادكين قد امتدت إلى مونبارناس، حيث يلتقي الفنانون والأدباء في باريس.

وقد التقت فالنتين بجارها، ونشأت بينهما صداقة سريعة، أدت إلى الزواج. وخلال الأعوام اللاحقة كانت فالنتين الفنانة الوحيدة، التي أثبتت حضورها في الساحة الفنية، وأقامت معرضاً لأعمالها

إلى جانب بيكاسو، في عام ١٩٣٧ وقد تميزت لوحاتها بالبساطة، وبالألوان المعبرة عن الواقع بطابع شاعري شفاف.

ويعتبر (زادكين) أن فن النحت في جيله، يمكن أن يعتبر تواصلاً مع التقليد القديم، في قص الحجر والخشب، الذي هو جزء من الغابة، التي تتغنى بأحلام العصافير الرائعة ونغمات الأشجار العملاقة.

وتعتبر منحوتة (رأس بطولي) من أوائل أعماله التي نحتها في روسيا، عندما وجد قطعة من الغرانيت الأحمر مهجورة، ويعلوها الثلج، في حديقة عمه. وقد تمكن (زادكين) من استخدام جميع المواد في إنجاز أعماله النحتية من الحجر إلى الخشب إلى الغرانيت إلى البرونز، وكان يعتقد بأن الإبداع الفني، يجب أن يعتمد على أمور ثلاث، وهي: الشعور بالإحساس الفني، والمادة التي يعمل عليها الفنان، وثم استخدام يديه بمهارة فائقة.

لقد اتخذت منحوتات (زادكين) قبل الحرب العالمية الأولى، طابع البدائية، واستخدم عدة أشكال تحمل العفوية والعمق، لكي يتخلص من الطابع الأكاديمي الجامد.. وقد عدّه النقاد أفضل النحاتين في عصره، بما يحمله أسلوبه من صدق وأصالة.

* * *



كونستانتن تيريشكوفيتش وسيرج بولياكوف

Terechkovitch - Poliakoff

(١٩٠٦-١٩٦٩)

نشرت صحيفة فنية شهيرة، حواراً فنياً بين فنانين سوفياتيين، هما تيريشكوفيتش Terechkovitch وبولياكوف Poliakoff وقد ولدا في موسكو، ولكن الأول فنان تجريدي، يميل إلى اللون، ومدرسة البقع، والثاني واقعي، يميل إلى التصوير الهندسي، وقد ابتدأ تيريشكوفيتش الحوار عندما قال:

تيريشكوفيتش: عند عودتي من زيارتي الأخيرة لإيطاليا، كنت أجد نفسي أمام زخارف (جيوتو) وقد طرحت هذا السؤال: ماذا حمل الفنان التجريدي من جديد إلى الفن؟ وهل هناك تقدم في الفن؟

بولياكوف: لا ريب أن هناك شيئاً من التقدم، ولكنه أقرب إلى التطور الطبيعي، والواقع أن الجديد في تطور الفن خلال العصر الحديث، هو الحرية التي أصبحت أكثر اتساعاً، وأبعد مدى، وأرى أن الفن المجرد، كان بعد الحرب العالمية الأولى ممعناً في الروح البنائية، كان متأثراً بفن البناء الهندسي.. أما الآن فقد تحرر من تلك

الحدود الضيقة، وازدهر.. وأبرز مظهر لازدهار الفن المجرد، هو ميله إلى اللون، أعني الاهتمام بالبقعة قبل كل شيء..

تيريشكوفيتش: لقد كان (سيزان Cesanne) يحاول أن يصور الواقع، متأثراً في ذلك بالفنان الكلاسيكي (بوسان Poussin)، ولكنه يريد أن يصور الواقع كما هو في الطبيعة، أعني القواعد الهندسية التي يقوم عليها.. وقد بدت هذه القواعد (لبوسان) خطوطاً رياضية، ومن ثم فإننا نستطيع أن نعتبره رائد الفن التكعيبي. أما (سيزان) فقد رآها حجوماً واستدارات، ولهذا فهو يُعتبر في رأيي مؤسس الفن المجرد.. وذلك تطور طبيعي للفن الحديث، التكعيب والتجريد.. صحيح أن هناك فنانين لم يعرفوا هذا التطور؛ هناك (روو Rouault) مثلاً و(بونار) (Bonnard)، وليس من الضروري أن يكون جميع الفنانين ممثلين لروح العصر.. هناك فنانون يمكن أن يشقوا طريقهم منفردين..

بولياكوف: ولكن أكثر الفنانين كانوا منفردين، أو ساروا وحدهم في معزل عن الآخرين.. وهذا دليل على أن التكعيب والتجريد، هما من الحركات الجماعية في الفن..

تيريشكوفيتش: ولكن هناك مشكلة لا يمكن أن تُغفل، هي أن أصحاب هاتين النزعتين يعلنان الحرب العدائية على الآخرين جميعهم.. وأنهم يرون الفنان الواقعي أو التشخيص متخلفاً، لا معنى له.. وفي رأيي أن هذا يرجع إلى النقد.. فقد يُبرر للفنان أن يتعصب.. أما الناقد فينبغي أن يكون أرحب صدراً، وأكثر بعداً في نظرته إلى الإنتاج الفني.. وأريد أن أنوه بما ذكره

بولياكوف، من أن النزعة اللونية (أي مذهب البقع) كان ثمرةً لازدهار التجريد، وفي رأيي أن التجريد هو امتداد لفن البناء.. وهو أبعد ما يكون عن المذهب اللوني..

بولياكوف: الواقع أنني لا أعتبر النزعة اللونية نتيجة للتجربة، ولكنها ثمرة للحرية، التي منحتها النزعة التجريدية للفنان.. إن المذهب اللوني قد حطم فن البناء في التصوير، وقد يكون رد فعل للتجربة، ولكنه من ذيول التجربة الجديدة للفن، أحد الآفاق التي فتحتها الحرية أمام الفنان.. ولكنها حرية غامضة، موجة من التمرد على القواعد البديعية في فن التصوير، ولا أجد مبرراً لها، إلا عندما تكون جماعية.. والواقع أن الآثار الأصيلة في الفن المجرد، كانت نتيجة للعمل المشترك، ونستطيع أن ندرك ضرورة كونها على هذا النحو، عندما نسأل هذا السؤال:

أيهما أصعب على الفنان: تصوير الواقع أو تجريده؟..

تيريشكوفتش: كلاهما على جانب كبير من الصعوبة، وليس المهم أسلوب الرسم، بل الأصالة الكامنة فيه، وفي رأيي أن الموهبة تعلن عن نفسها بسهولة في كلا الحالين، وليس أمام الموهبة شيء صعب. ألا ترى هذا؟

بولياكوف: لا أدري..

تيريشكوفيتش: ولكن هناك رسامين لا يحسنون التصوير التشخيصي، أو كانوا فاشلين في نقل أية صورة جيدة عن الواقع، وهم مع ذلك أصبحوا فجأة فنانين عالميين، حين لجؤوا إلى المذهب اللوني أو التجريد، فكيف نفسر هذا؟

بولياكوف: إن ما يدعوه الناس فناً لونياً، أو تجريدياً، لا يعني شيئاً بالنسبة إلي في الغالب، وليس نجاح اللوحة في إقبال الجمهور على شرائها.. لكي تكون اللوحة التجريدية ناجحة، يجب أن تكون شيئاً ذاتياً، أعني رسالة شخصية، يريد الفنان إيصالها إلى نفوس الآخرين... وليس التجريد عبثاً، كما يتوهم الكثيرون.. إنه في رأيي يمثل أقصى حدود التعبير الذاتي.. ولهذا لا أعدُّ جميع التجريديين فنانين بالمعنى الصحيح..



(على شرفة مانتون – تيريشكوفيتش)

تيريشكوفيتش: القول بأن الفن التجريدي، تعبير عن شيء ذاتي، هو أمر على جانب من الخطورة، وأعتقد أنه من الصعب أن نقحم التجريد في هذا المجال، قد يكون هذا من اهتمام الجمهور أو النقاد.. أما الفنان فإن مهمته تنتهي عند إبداع شيء جديد في التصوير، ولا شيء آخر..

بولياكوف: أما أنا شخصياً، فإنني لا أستطيع التعبير عن إحساسي البديعي، على الأقل إلا عن طريق الفن المجرد.. وقد اتجهت إلى هذا الأسلوب منذ عشرين عاماً، ولم يتوفر لدي الوقت الذي يسمح لي بالعودة إلى التصوير الواقعي المشخص.. ولكنني أعرف فناناً كان تجريدياً مبدعاً، غير أنه تحول فجأة إلى الواقعية، وأبدع أيضاً، هذا الفنان هو (نيقولا دوستايل)، وفي رأيي أن مستقبل فن التصوير هو للتجريد والبقع اللونية..

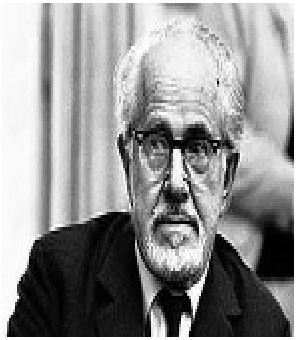
تيريشكوفيتش: ولكن ألا ترى أنه ليس في مقدورنا أن نتنبأ، أذكر أنك قلت لي: إن هناك مئتي فنان، يذهبون مذهب التجريد، ولكن جميع هؤلاء لا يقفون لحظة أمام (سيزان) و(بونار) و(ماتيس) هؤلاء العمالقة الذين يمثلون قمة الفن المعاصر، وإذا وضعناهم جانباً مع ثلاثة، أو أربعة آخرين مثل (فان غوخ) و(غوغان) و(كلي Klee) مثلاً، فإن الفن المعاصر، يبدو لنا في مرحلة انحطاط، ولا أعتقد أن هذا يحتاج إلى برهان..

بولياكوف: قد يكون هذا صحيحاً، ولكنني لا أقر فكرة الانحطاط هذه، إن لكل مرحلة منطقها التطوري، والزمن وحده يقرر ما هو الفن المنحط والفن الرفيع.

تيريشكوفيتش: لا أعتقد أننا نستطيع أن نتجاهل الضعف، الذي تنطوي عليه تجارب الفنانين الشباب، ولاسيما التجريديين منهم، لو أن واحداً منهم جاء يطلب إلي النصيحة، وهو يعرف أنني واقعي، لقلت له على الفور: اذهب وتعلم الرسم في الأكاديميات، وادرس خلال أعوام طويلة، لوحات المعلمين الكبار ولا سيما (فان غوخ).. تعلّم أولاً أن الفن هو تجربة الحياة كلها، ولا سبيل إلى الإبداع فيه إلا بالمشقة والتواضع...

بولياكوف: أقر بأنها نصيحة ثمينة يا سيد تيريشكوفيتش، وأضيف إليها أن على الفنانين الشباب أن يتثقفوا، فما من عصر تسود فيه الجهالة في معشر الفنانين، مثلما يبدو عصرنا هذا، إنهم لا يقرأون شيئاً، ولا يكادون يرفعون رؤوسهم، عن النظر إلى اللوحات التي رسموها، لكي يهيئوا ما يتحدثون عنها أمام الجمهور.

*　　*　　*



مارك توبي

Marc Tobey

(١٨٩٠-١٩٧٦)

يعتبر الفنان الأمريكي المعاصر (مارك توبي Tobey) من مؤسسي المذهب التعبيري المجرد، في التصوير الحديث.. وقد استمد هذا المذهب عناصره من الفن المكسيكي، والنقوش الرمزية، التي تتميز بها الفنون القديمة، ولاسيما الآثار الهندية والفرعونية..

والمعروف أن التعبير التجريدي، هو أحد الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث.. وقد بدأ هذا الاتجاه في ألمانيا، في مطلع هذا القرن وذلك عندما عمد بعض الرسامين الألمان الشباب، إلى التعبير عن مشاعرهم في ألوان وأشكال، خالية من كل صورة مشخصة، ودون أن توحي أية فكرة...

وانتقل هذا المذهب إلى الولايات المتحدة، عن طريق المعارض الدولية، ثم دعمته فئة من الفنانين المكسيكيين الشباب، الذين أحيوا في رسومهم الحديثة، بعض أساليب الفن البدائي،

كما عرفوه في آثار النقوش الدينية، التي ترجع إلى ما قبل المرحلة الكولومبية. وقد استقى (توبي) من هذه الينابيع، ملامح إلهامه الفني، منذ أيام شبابه، ويقول:

«كان لابد لنا أن نعطي شيئاً جديداً في أساليب الفن، نحن الفنانين الشباب في أمريكا، لا سيما أن بلادنا لم تعرف في الماضي، إلا القليل من النوابغ، وكان لابد أن نتجه إلى المذهب التعبيري. لأننا نعيش حياة صاخبة، تترك فيها الأحداث أثرها على كل نفس، كما تترك الأقدام آثارها على أرض موحلة...»

– والواقع أن (توبي) هو ثاني فنان أمريكي يأخذ هذه المكانة العالمية، فلم يسبق أن نال الجائزة الأولى الدولية، إلا الرسام (هويسلر) الذي يعدّ من فناني القرن التاسع عشر، يقول (توبي):

– «إن (هويسلر) هو استمرار للمدرسة الانطباعية في أوروبا، ولكن هذا لم يمنعنا من أن نجد فيه، بداية النزعة التعبيرية. لقد اهتم كثيراً بالمواضيع، والأجواء العاطفية، والمعاني الإنسانية، ولكنه عني أيضاً بالتعبير عن مشاعره الذاتية. لقد نشر عنه منذ فترة قريبة، كتاب للناقد (هوراس غريغوري).. والحقائق الجديدة التي تضمنتها صفحات هذا الكتاب، عن شخصية (هويسلر)، تدل على أنه كان نموذجاً للفردية الذاتية، التي عرفتها الثقافة العالمية، في نهاية القرن الماضي، وبداية هذا القرن.. هذه الفردية التي كان من نماذجها

(أوسكار وايلد)، و(أندريه جيد)، و(هنري مور)، و(برنارد شو).. والذين قرأوا هذا الكتاب، يدهشون أن ترد على لسان (هويسلر)، الفنان الاجتماعي المتواضع، كلمات تبدو مناقضة لمزاجه، مثل (الجمال وحده هو الحقيقة) و(قلائل هم الذين يعيشون حياة عريضة في هذا العصر، لأن الطرقات أصبحت مزدحمة بالمارة، ولكنني كنت من هؤلاء القلائل) وقوله أيضاً (إننا نلتفت إلى الألوان اليابانية، والنقوش الصينية، لأننا سئمنا الخطوط المنكسرة والمكعبات)...

مات (هويسلر) عام ١٩٠٣ فهو معلم قديم، ولكنه ما يزال يهيمن بشخصيته علينا جميعاً، ولقد كان صديقاً (لأوسكار وايلد) الفردي الساخر.. وأطرف ما جاء في كتاب (هوراس غريغوري) البطاقة التي أرسلها لوايلد يوم زفافه: «لا تنتظرني في الاحتفال يا مستر وايلد، فأنا أخاف أن لا أستطيع الاقتراب منك في هذه المناسبة...».

– وقد كان (توبي) في الواقع من تلاميذ (هويسلر) ومريديه، غير أنه لجأ إلى التجريد في الأداء الفني، منذ بداية حياته الفنية، والمعروف أن التجريد في التصوير، يعني رفض الواقع المشخص، والانتصار على تصوير التآلف البديعي، بين عناصر اللوحة، ولكن تجريدية (توبي) أضافت إلى هذا المعنى، التعبير الذاتي..

يقول (توبي):

– «ما هو هدف التصوير؟ أخشى أن يكون من الخطأ أن نعود إلى هذا التساؤل الأولي. ولكن ذلك أمر لابد منه.. إن للتصوير هدفاً ما، كما إن لكل إبداع فني غاية. والتجريديون يقولون: إنه لا غاية للفن إلا ذاته، وفي اعتقادي أنهم ينكرون أنفسهم، حين يصرّون على هذا... فهناك هدف محدود لكل إنتاج إنساني، شاء الإنسان أم أبى، إنه يعمل من أجل شيء ما، وبدلاً من أن يكون هذا الشيء خارجاً عن شخصية الفنان، جعلته النزعة التجريدية في الفنان نفسه.

لقد زعم أحد النقاد عام ١٩٣٨ بأنني أنتمي إلى جيلٍ (موغلٍ في الذاتية) وكاد ينحت عبارة جديدة، لكي يعطي هذه الصفة، طابع مدرسة جديدة، يمكن أن تدعى (الذاتية الجذرية) وما أَشبه ذلك، ولكنني في الواقع أمثل التعبير الساذج عن مشاعر الإنسان، بالخطوط والألوان فحسب، دون أن أبدد هذه المشاعر في شكل مشخص صريح، لأن الناس في عصرنا ينسون المعنى الإنساني فيما يرون، ولا سيما عندما يكون ما يرون شيئاً مألوفاً.

إن الفنان المعاصر يذهب دائماً ضحية ما يبدع، ويبقى مجهولاً من معاصريه، لأنه يزيح النقاب عن حقيقته أكثر مما ينبغي...»

– وفي عام ١٩٤٢ رسم (توبي) لوحة جميلة، لفتت الأنظار، بقوة الإيحاء وبراعة الصنعة، ووجد فيها فنانو أوروبا تجربة جديدة، في فن التصوير وقد دعاها (توبي) (الليل الأبيض) وقال عنها:

«إنها مجازفة أن نحاول تصوير الظلام بالبياض الناصع، ولكنني رأيت أننا نستطيع أن نوحي الظلام الحالك، دون أن يكون هناك سواد، بل إن الخطوط البيضاء المزدحمة، يمكن أن توحي الظلمة في بعض الأحيان، وذلك ما فعلتُ.. لقد صورتُ بهذه اللوحة عاماً كاملاً من الضياع بين الشك واليقين، هو عام ١٩٤٢، وقد أردت أن أعبر عن شعور غامض، عاش في أعماق نفسي، أمداً طويلاً، وقد يكون شعور الكثيرين، الذين يدركون أن أضواء النيون البيضاء، وازدحام الأنوار الصارخة، في شوارع المدينة، لا يمكن أن تبدد ما في النفوس من ظلام.»

– ومن بين رسوم (توبي) لوحة اسمها (السوق)، وقد رشحت لنيل جائزة بينالي البندقية. وقد قال عنها:

«إنها خليط من الوجوه المستغرقة في الأشياء، ومن الأحرف البيضاء، ذلك ما رأيته في أحد الشوارع. رأيت الوجوه والحروف، وسمعت الضوضاء، ولكنني اضطررت إلى أن أغلق جميع الأفواه، فقد كانت الضوضاء شديدة. لقد رسمت هذه اللوحة عام ١٩٤٤، وقد سئلت كثيراً عما تعني مثل هذه الرسوم، وأنا

أسأل نفسي دوماً هذا السؤال، ولكنني بدلاً من أن أطيل التفكير في اختيار الجواب الواضح، كنت أنصرف إلى البحث عن موضوع جديد للرسم... أو عن وضع مشروع جديد للسفر.. لقد درست الفن في نيويورك، ولكنني تعلمت أكثر من البلاد التي زرتها، المكسيك، إنكلترا، البلاد العربية، الشرق الأقصى، وقد تأثرت خاصة بالفن الصيني..

– غير أن (توبي) يذكر أن أثر فنون الشرق الأقصى في إنتاجه، لم يتعد شيئاً واحداً.. يقول:

«كنت أرسم أشكالاً، ذلك ما اعتدت عليه، أما بعد أن عدت من الصين، فقد رأيت نفسي أكتب خطوطاً وأصور الحروف...».



(مارك توبي – دون عنوان)

- وتتمثل نزعة (توبي) التجريدية في رفضه التعبير عن الأفكار. يقول:

«ولكن ذلك لا يعني أنني قليل الأفكار، بل إنني أبحث عن المزيد من التصورات دائماً، إنني غني بالفكرة، ولكن الأفكار الغنية تُفقر الأثر الفني، وتذهب بجماله، إذا اقتحمتْه بصلابتها القاسية. إن مهمة الفكر في حياة الفنان، هي التحريض على البحث ولا شيء أكثر...»

- ولكن للفنان في نظر (توبي) رسالة أبلغ في هذا العصر:

«إن الفنان هو ناقل النار في عصرنا الحاضر، حيثما نظرت رأيت الجذور الراسخة، ولكن في سديم من الأوحال، وعلينا نحن الفنانين أن نطهّر كل شيء.. لقد انتهيت في تجربتي، إلى رسم الخطوط المنسابة، والأطياف البيضاء، وأعتقد أنني في ذلك أعمل على إنشاء لغة جديدة للناس، هي البراءة والحب.. إن رسالتنا جميعاً هي أن نبعث في القلوب حس المشاركة، المشاركة في الألم والفرح، وفي المصير الإنساني أيضاً. ومن أجل هذا الهدف الكبير، على الفنان أن يكون صادقاً مع نفسه، وأن يتعلم الانتظار الطويل.. إذا كان لي أن أقول كلمة لأي فنان، يؤمن برسالته فهي: تعلم كيف ينفق الإنسان الساعات والأعوام في سخاء، لكي يفهم الآخر ويحبه... ومثل هذا السخاء يعني التضحية بالعمر كله. ولكنها شيء قليل من أجل المحبة.»

*   *   *


كلود مونيه

مذهب الانطباعية

Impressionisme

ما زالت معظم المتاحف والمعارض، تبدي اهتماماً كبيراً بعرض لوحات كبار الرسامين الانطباعيين مثل (مانيه) و(مونيه Claude Monet) و(سيزلي) و(بيسارو) و(دوغا) و(سيزان) و(رنوار) والرسامة (بيرت موريزو) وغيرهم، والذين يعتبرون رواد مذهب الانطباعية في فن الرسم.

ويحدد الناقد الفني اندريه فيرميجيه Fermigier ظهور هذا المذهب بقوله:

- في الخامس عشر من نيسان عام ١٨٧٤ بالتحديد افتُتح أول معرض للجمعية التعاونية للفنانين، التي تضم الرسامين، والنحاتين، والمصورين، وغيرهم، في مرسم (نادار) في باريز، وقد لجأ الفنانون إلى هذا الأسلوب، في العرض كجمعية تعاونية، ليتمكن أعضاؤها من تحمل الأخطار والخسائر، التي قد تطرأ عند فشل معرضهم.. وقد اشتمل المعرض الأول، على لوحات (رنوار) وديغا Degas و(بيّسارو Pissaro) و(بودان Boudin)

وغيرهم.. ولم يكن الفنانون يعتنقون أية نظرية، ولكنهم يتمتعون بإرادة صلبة في الحفاظ على حريتهم واستقلالهم.. وقد ولدت كلمة انطباعية صدفة، فقد كان شقيق الفنان (رنوار)، يعلق لوحات أخيه في المعرض، حيث استوقفته أسماء اللوحات برتابتها: مدخل القرية، شارع القرية، مخرج القرية، فاحتج على هذه الأسماء، فرد عليه الفنان (مونيه) قائلاً: إذن يمكنك أن تضع كلمة انطباع بدلاً منها.. واشتهرت هذه الكلمة بحيث حمل المذهب الفني لهذه الجماعة، اسم الانطباعية الذي كان له أثر كبير في تاريخ الفن..

– ويعتبر نشوء الانطباعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أكبر حدث فني في أوروبا، منذ عصر النهضة، ولا تقتصر فقط على كونها رداً، ضد الذوق الفني عند الأجيال السابقة، وضرورة تجديد الأشكال المألوفة، التي تعبر عن مظاهر الرسم، منذ قرون فحسب، بل هي انقلاب كلي، في الأشكال والمبادئ والمفاهيم، التي كانت تسيطر على الفن، منذ أكثر من أربعة قرون.. ومما يلفت النظر أنه لم يستطع النقاد ولا الجمهور ولا الفنانون أنفسهم، أن يتبينوا بوضوح أهمية هذه الحركة، فقد برهنت اعتقادات البعض، واستنكار البعض الآخر، بأن هذه الحركة هي تيار مؤقت، لا يمكن أن يستمر...



حديقة الخضار لبيسارو

ومع ذلك لم يظهر جلياً الانقسام القاسي، الذي ظهر في بداية القرن العشرين في هذه الحركة، وقد لعبت دور الوسيط، بين فن التعبير المسيحي في العصور الوسطى، وفن التعبير الوثني في عهد النهضة، وبين الكلاسيكية الواقعية.

وقد لعبت فرنسا دوراً رئيسياً في هذا التحول الجذري، يشبه إلى حد بعيد، الدور الذي لعبته إيطاليا في القرن الذي سبقه، فمنذ بداية القرن التاسع عشر، تركت الأحداث الاجتماعية أثراً واضحاً، على تطور الفن.. بينما تحول هذا العمل في البلاد الأخرى، إلى أيديولوجية عاطفية، تتجلى في اختيار الموضوع،

الذي أصبح أكثر أهمية من الوسائل الفنية المألوفة.. أما في فرنسا فقد تجلت هذه الحركة المتطورة السريعة على صعيد فن الرسم، حيث ظهر واضحاً أن أهمية الموضوع، أخذت تخف تدريجياً، أمام أهمية اللوحة بمجملها.. لقد كانت الانطباعية ردة، نحو الينابيع الأصيلة للفن، مع نظرة جديدة للعالم.. لم تولد هذه الحركة بصورة عفوية، بل كانت تتهيأ بشكل بطيء، عبر الزمن، وعبر أعمال الفنانين، ولا يمكننا أن نغفل الدور الرئيسي لفناني إنكلترا، الذين رسموا الطبيعة أمثال (تورنر Turner)، فقد أدخلوا إلى رسم الفنانين الفرنسيين نضارة الألوان وإشراقها، وإمكانية تطوير الواقع المرئي، من خلال التصور...

كما لعب بعض الفنانين أمثال (بودان) و(جونكيند) دوراً أساسياً في التأثير بالفنانين الانطباعيين، وعلى الرغم من أنهم قد سبقوا هؤلاء الفنانين، بحوالي عشرين عاماً، إلا أننا لا يمكن أن نفصلهم عنهم، وذلك بما كانت تتميز به لوحاتهم، من الألوان المشتركة، كلون السماء التي تغطيها الغيوم، الذي يبدو في الرمادي الهادئ ولون شواطئ البحر الندية... وقد لاقت الانطباعية صعوبة كبيرة من خلال المعارض التي تقيمها، وكان يبدو ذلك في الطريقة التي يفكر بها الجمهور، بالنسبة لهذه الأعمال.. فإذا كان الجمهور، يؤمن بروح الحرية الفردية في تصرفاته، ومستقبله، فإنه يرفض هذه الحرية، التي تتيح للفنان، أن يتصرف بأعماله وإبداعه الفني.. فقد اعتاد الجمهور أن تتوافق مصالحه الفردية، مع البنية الجديدة،

والشروط الجديدة لكل إبداع.. وكان من الصعب على الفنانين، أن يدخلوا في ذهن الجمهور، بأن أي عمل فردي للفنان، بكل ما فيه من رفض للمفاهيم القديمة والمفروضة، يمكن أن يلعب دوراً هاماً في إغناء تاريخ الفن.



أزهار الماء لكلود مونيه

لقد لخص (كلود مونيه) هذا الاتجاه الجديد في الفن، بقوله: إن الشيء الرئيسي في هذا الفن ليس الموضوع الخارجي، بل ما يوحي به من انفعال خاص، وانطباع عفوي. وهنا يتجلى الدور الثوري الرئيسي، في هذا التحول إلى اللوحة، ونظرة الفنان الخاصة، وانطباعاته الأساسية، دون الاهتمام بالمكان الذي تمثله.

وعندما أقيم المعرض الثاني للانطباعيين عام ١٨٧٦ لاقى مقاومة كبيرة واعتراضاً شديداً. وقد كتب الناقد الفني لجريدة الفيغارو في ذاك الحين يقول:

– كم هو تعيس شارع بيلتيه Pelletier حيث أقيم المعرض، فبعد حريق الأوبرا تصيب هذا الشارع كارثة أخرى، فقد افتُتح فيها معرض لما يسمى بالرسم، إن الزائر لهذا المعرض تغشى عينيه مناظر وحشية، إنهم خمسة فنانين بينهم امرأة، يدّعون الفن، ويعرضون لوحاتهم.. لقد رأيت أناساً يقهقهون ضحكاً أمام هذه الأشياء، أما أنا فقد شعرت بالانقباض، لأن هؤلاء الفنانين الانطباعيين، قد وضعوا الألوان على لوحاتهم بصورة عشوائية، ثم وضعوا تواقيعهم.. لكم يحزن المرء لمثل هؤلاء الذين يظنون أن الحصى التي يجمعونها من الطريق، هي جواهر حقيقية....

ولم يكن لأحد أن يتوقع أن تقدر لوحات هؤلاء الانطباعيين، أمثال (رنوار) و(ديغا) و(مونيه) و(مانيه) و(بيسارو) و(بيرت موريسو) بملايين الجنيهات، وتحاول جميع متاحف العالم الاحتفاظ بها مهما بلغ الثمن...

*   *   *



مذهب السوريالية

Surrealism

ما زالت الأوساط الثقافية والأدبية والفكرية تبدي اهتماماً بمذهب السوريالية.. الذي وضع أسسه الأولى في الأدب والفن، الشاعر والكاتب الكبير (اندريه بريتون André Breton) الذي قدر له أن يلعب دوراً كبيراً في تطور الحياة الثقافية، التي عرفتها أوروبا في النصف الأول من القرن العشرين.

وعلى الرغم من أن (اندريه بريتون) قد انزوى في الأعوام الأخيرة من حياته، ولم يكن له أي إنتاج جدير بالاهتمام خلال السنوات الأخيرة، فإن كلمة السوريالية التي أطلقها منذ عشرات السنين، أصبحت مقترنة باسمه، ليس في ميدان الشعر فحسب، بل في مجال الحديث عن جميع ميادين الفنون الجميلة. والمعروف أن (اندريه بريتون) كان شاعراً، ولكنه في الوقت نفسه من دعاة المذهب الجديد، الذي ينطوي على تبديل أساسي في نظرة الفنان والشاعر والكاتب إلى الحياة بصورة عامة.

هذه هي الفكرة التي عرضها بريتون في كتابه المعروف "بيان السوريالية". يقول:

– من المستحيل أن أتأمل لوحة فنية كما أنظر إلى نافذة، لا يهمني منها إلا أن أعرف المنظر الذي تطل عليه.

– وقد حدد بهذه العبارة كل ما ينطوي عليه المذهب السوريالي. إن الحياة نفسها ليست نافذة، نطل منها على عالم آخر، لا نعرف عنه الأجمل والأفضل.. إن جدارة الإنسان تكمن في هذه الحقيقة: إنه لا يكتفي بواقع الحياة التي يعيشها، ولا يكتفي بالضجر منها أيضاً، بل يكافح في كثير من العنف لكي يبذل كل شيء.

كتب الناقد الفرنسي (موريس رينال M. Raynal) في دراسة فذة عن المذهب السوريالي يقول:

– مثلما يتغير الإنسان في حياته يوماً بعد يوم، مثلما يكتسب عادات جديدة، ويتخلى عن الكثير من الأفكار والمواقف، مثلما يبدل ثيابه ويتبع الأذواق الجديدة.. هكذا يجب أن يكون موقفه في الحياة الثقافية، أعني الفن والأدب والشعر والرقص والموسيقى.

إن السوريالية تدين كل أثر قديم، إنها على العكس تحاول أن تكتشف بذور المستقبل في أعماق الماضي. صفاء الألوان عند رافائيل هو نقطة البداية في محاولات (بول غوغان)، حين ذهب إلى تاهيتي لكي يبحث عن الألوان البدائية عن المتوحشين. وكلنا يعرف أن (غويا) قد رسم لوحات كثيرة، يتجلى فيها الغموض والتهكم.. إنه من رواد السوريالية، ذلك أن أمثال هؤلاء الفنانين كانوا يحاولون أن يكتشفوا في هذه التجارب الفنية عن نزعاتهم الدفينة.. وهذه هي القاعدة الأولى في الفن السوريالي. إن اللاشعور هو الينبوع الأول لكل فن من هذا القبيل.

– وفي عام ١٩٢٤، نشر (اندريه بريتون) كتابه "بيان السوريالية" وألح فيه على ضرورة تبديل النظرة المألوفة، ليس على الإنتاج الأدبي والفني فحسب، بل إلى حياة الإنسان أيضاً، يقول:

– ينبغي أن نعيد النظر في حقيقة الوجود البشري، الإنسان ليس كائناً ظاهرياً يأكل ويشرب ويشتغل، بل إن له ماضياً بعيداً يوجه كل سلوكه، هذا الماضي هو جميع التجارب الخائبة في حياته الغابرة. إننا لا نعرف ماذا نفعل في معظم الأحيان لأن هناك قوى خفية توجه كل سلوكنا. إن الماضي في حياتنا النفسية يحمل في الوقت نفسه، نزعتنا إلى التعلق بالحياة، وإلى حب الموت أيضاً، وليس من الخطأ أن نربط بين التحليل النفسي وبين فكرة الموت. لقد حاول فرويد أن يعري النفس البشرية، فربط بين الجنس والمرض والموت. وتلك هي الحقيقة.. إن الإنسان كائن متناقض.

– وبعد ذلك بعامين نشر الرسام السوريالي (ماكس إرنست) كتاباً صغيراً عنوانه "دراسة عن الفن السوريالي" هاجم فيه كل فهم خاطئ للسوريالية، ودافع عن الفكرة الأساسية التي قام عليها هذا المذهب، على الرغم من أنه لم يكن متيقناً من صواب آراء (بريتون).

يقول في الصفحات الأولى من هذه الدراسة:

«ليس هناك فن سوريالي بالمعنى الصحيح، أي فن فوق الواقع، إذا أردنا الدقة في التعبير، هناك شيء من التحدي للواقع الذي نعيش فيه. إننا في كل لحظة نحلم بالمستقبل، كيف يمكن أن تكون حياتنا أفضل وأجمل وأكثر متعة.. والسوريالية تدعونا أن نفهم أن

الذي يعوقنا عن كل هذا هو ماضينا، كيف أن المجتمع الذي عشنا فيه أو التربية التي تلقيناها منذ الصغر، والتجارب التي عانيناها، هي التي تمنعنا في كثير من الأحيان عما نريد».



لويس أراغون وأندريه بروتون وبول إيلوار

(من اليسار إلى اليمين)

– والمعروف أن الشاعر الفرنسي (أراغون) كان في طليعة الداعين لهذا المذهب، وكان في موقف التحدي – كما يقول هو عن نفسه – ولكنه كان يعتبر هذه التجربة نوعاً من الثورة في مجال التعبير الفني. يقول:

– الكلاسيكية هي جزء من القاموس، والرومانتيكية مجموعة من الأوهام العاطفية، والانطباعية قلق عابر، ولكن الحقيقة الأساسية في الفن والحياة هي أعماق الإنسان.. إن جميع الذين أتيح لهم أن يضعوا أساساً راسخاً للإنتاج الشعري والفني، كانوا على جانب من الاهتمام العميق بحقيقة الإنسان.. كان (سيزان) يسمي تجربة التصوير بالهم اليومي، وكان (رينوار) يرسم جمال المرأة العارية، وهو يعتبر هذا الرسم نوعاً من الحسرة.

– وقد كتب (بريتون) بعد بيان السوريالية، عدة مؤلفات تدور حول الفكرة نفسها، أي حول إبراز اللاشعور والعقد النفسية، وجميع الرغبات المكبوتة، وجميع ما توحيه الأحلام في اليقظة وفي النوم، في كل لوحة أو قصيدة.. ونشر (بريتون) عدة دراسات حول الموضوع نفسه: السوريالية والتصوير عام ١٩٤١. وقد حاول في هذه الدراسات أن يزعزع ثقة الإنسان العادي، بكل ما هو مألوف من أشكال التذوق الفني. يقول في دراسته الأخيرة:

«إن الحياة هي أكثر تناقضاً من جميع المظاهر التي نراها في أية ظاهرة سوريالية، سواء كانت قصيدة أو لوحة يجب أن

نتخلى بعد اليوم عن كل شكل ثابت للحياة الإنسانية. إننا مجموعة مزدحمة من المشاعر والأفكار والأحاسيس، التي تجعل كلاً منا صالحاً، لأن يكون بداية لتاريخ جديد من حياة البشرية بأسرها.»

وقد وصف (اندريه بريتون) هذه الحركة بأنها الآلية الروحية الصافية.. ويضيف أن السوريالية هي أن يسجل الفنان ما تمليه عليه تصوراته، متجاهلاً المراقبة الخارجية له، وخارجاً على جميع المفاهيم البديعية أو الأخلاقية...

- وتعني السوريالية ما فوق الواقع، وقد تميزت الأساليب الحديثة في الفن والأدب بالخروج على الواقع.. إلا أن هذه الحركة التي ولدت في أعقاب الحركة الدادائية، تعتمد بالدرجة الأولى على فلسفة (فرويد) في الجنس واللاشعور.. ففي أعماق كل إنسان، عالم يزخر بالنزوات المتراكمة خلال حياته كلها، وقد تكون مضافة إلى نزوات آبائه، بل وقد تعود به إلى الأحقاب الأولى من وجوده، حيث كان يعيش في الغابة، فامتلأت أعماقه برغبات لا حدود لها وامتزجت ببعضها.. وهذه الصور والرغبات بقيت حبيسة مكبوتة، ووراء جدران متينة من الروادع الأخلاقية والقوانين الاجتماعية التي أدى تراكمها على مر العصور، إلى شعور الإنسان بالألم..

والألم هو أننا لا نستطيع أن نحقق للجسد جميع رغباته، التي وضعت وراء حاجز من الرقابة.. فبقي الإنسان أسير الألم،

وأسير هذا القيد.. ولا يمكن تحقيق حريته، إلا عندما يحطم هذا الأغلال، ويفسح المجال أمام تحقيق رغباته..

– في الرسم حاول الفنان السوريالي أن يعبر عن هذا الألم بأن ينقل المشاهد إلى عالم اللاشعور، حيث يعرض الصور العجيبة التي تحيا في أعماقه، دون أن يتقيد بأي نظام منطقي، ودون أن يحدد علاقة صورة بأخرى بموضوعية..

– إننا نرى بدايات الفن السوريالي، في كثير من الأعمال البدائية، حيث كان الإنسان يعيش في جو الخرافات والأساطير والسحر، وتتميز الأساطير اليونانية بهذه الأجواء الساحرة، ففي أسطورة (دافنة) الحسناء التي تتحول إلى شجرة غار، عندما يمسها (أبوللو) "إله الشمس" إن الألم الذي سيطر على جسد الفتاة الغض، وهو يتحول إلى شجرة، وكذلك الخيبة المريرة، التي ألمت بأبوللو عندما مست يداه جسد امرأة، تحول فجأة إلى جذع شجرة.. تعتبر صورة سوريالية على الرغم من أن هذه الأساطير تعتبر رمزية..

أما في الرسم فتبدو السوريالية في مجموعة قليلة من رسوم الفنان الأسباني (غويا) التي أسماها النزوات، حيث عبر بها عن تحديه الجريء لمحاكم التفتيش، التي كانت ترتكب أبشع الجرائم باسم الأخلاق والقانون.



الطفل الجيوبوليتيكي يرقب الولادة لسلفادور دالي

ومن أشهر ممثلي السوريالية الفنان (سلفادور دالي) الرسام الأسباني، لقد أوضح (دالي) السوريالية الحديثة، بكثير من النقاط الهامة والشخصية، إنه ينقل المشاهد في كل صورة من صوره، إلى عالم بعيد الأفق، يرى فيه ساعات مائعة مهترئة، كما في لوحته (فقدان الذاكرة) وإنسان غرق حتى صدره في الأرض، متصدع الرأس، ومجموعة من الأشجار توحي حيناً بأنها وجوه بشرية... ولم يقف (دالي) عند التعبير عن عالمه الشاذ، ورسمه

بأسلوب تشخيصي، وكأنه يحاول أن يوهم بأن عالمه هذا موجود فعلاً، لما توصل إليه من الدقة الكلاسيكية...

وقد حاول آخرون السير في هذه المدرسة أمثال (تانغي) و(ماكريت).. وهناك أيضاً رسامون أعطوا السوريالية ضمن الأطر الفنية المنطقية، أمثال (بول كلي) و(شاغال) و(بيكاسو).. وأبرز مثل يوضح هذا النوع من الفن، رسوم (جوان ميرو) الرسام الأسباني، لقد سخر (ميرو) عالمه اللاشعوري بجميع صوره وأخيلته، إلى قيمة الرسم الأصيلة، فاحترم الخط والشكل، وأعطى اللون بصفائه وبساطته، لقد استطاع (ميرو) أن يصعد نزواته وتصوراته فحولها إلى أشكال طفولية بريئة، وخطوط عفوية مهذبة، وأنظمة لونية تحمل المسؤولية الفنية، بكل معانيها كما تمتاز بالحس والذوق المرهف.

أما في المجال الأدبي، فقد تميزت السوريالية بالجدة والإبداع، واتخذت طابع الحداثة.. ومن أبرز ممثلي فن الرواية المعاصرة في الصيغة التي توصف بالحداثة، الروائي الفرنسي الحديث (ميشيل بوتور M. Butor) إنه واحد من التيار الجديد في الأداء الروائي، يقف مع (ميشيل ليريس Leris) و(آلان روب غرييه) و(ناتالي ساروت) و(رولان بارت) Barte.. خمسة أسماء لامعة في عالم الأدب الحديث، تمثل ما ندعوه باتجاه الأجيال الجديدة في فن القصة، على نحو عام، وهو الفن الذي

يقوم على تجاوز كل الأشكال التقليدية للرواية؛ والعودة إلى ما تمليه التجربة الفنية من إيحاءات متفككة، لا يربط بينها إلا متانة الصياغة اللغوية، والتركيز على تصوير المشاهد والمواقف المحسوسة المباشرة، في شيء من الغموض.

هذا هو الإطار العام للرواية المحدثة كما يمثله (ميشيل بوتور) غير أنه عرف من زمن بكتاب جديد لا علاقة له بالرواية، مع أنه كان يحمل كل ما في هذا الاتجاه القصصي من طابع الحداثة.. إنه مجموعة من الشعر تحمل عنوان (أعمال الاقتراب) تعبير غريب إنه يعني الشيء الكثير، في هذه التجربة الأدبية..

يقدمه لنا الناقد المعاصر (دلكور Delcourt) بقوله:

– أعمال الاقتراب مجموعة من الشعر، تنطوي على كل فنون الكتابة الأدبية: الرواية والاعتراف، والإيقاع الشعري. إن (بوتور) في هذه القصائد يصور موقف الكاتب القلق، الذي يحاول التعبير عن ذاته، في صياغة لغوية جديدة... القصائد تحمل أسماء غريبة وكذلك التعبير.. غير أننا نعرف من الكلمات المتناثرة هنا وهناك أن الأمر يتعلق بهموم كاتب، يحاول اصطياد الكلمات.

*   *   *



التصوير الحديث

Modern Art

من أهم المصادر الرئيسية في تاريخ الفن المعاصر، الكتاب الفني المعروف «التصوير المعاصر» الذي نشره المؤرخ الكبير (ليونيلي فانتوري) (Venturi) منذ منتصف القرن الماضي، وقد أضيفت إليه فصول مسهبة، تتضمن الآراء الجديدة، التي نشرها الكاتب الإيطالي فانتوري خلال الأعوام الأخيرة.

وعلى الرغم من أنه نشر لأول مرة، قبل عدة سنوات، فإن الأفكار العميقة التي عرض (فانتوري) من خلالها، تجربة الفن الحديث، ما تزال ينبوعاً لا ينضب، ليس بالنسبة لمؤرخي الفن، وناقديه فحسب، بل للجمهور أيضاً..

ذلك أن الكتاب لم يقتصر على وصف المراحل التي تسجل نشأة التصوير المعاصر، وتطوره فحسب، بل يعمد إلى تحليل التجربة الفنية، لدى نوابغ التصوير، منذ نهاية القرن التاسع عشر.

ويحتل فانتوري مكانة ممتازة في تاريخ الفن، وهو يشغل منصب أستاذٍ لهذا التاريخ في جامعة روما، والمعروف أن هذا

الكاتب هو ابن عالِم الجمال، والفيلسوف الإيطالي الكبير (فانتوري)، وقد عمد في كتابه هذا إلى الكشف عن الينابيع الأولى لتجارب الفن المعاصر، فأرجع نشأة هذا الفن إلى الرسامين الإيطاليين (جورجيوني Giorgione 1476-1510) و(دافنتشي Leonardo da Vinci) بين القدماء، وإلى اثنين من كبار رواد الفن الحديث هما (سيزانCézanne) و(روو Roualt)...

ويرى (فانتوري) أن المحور الأساسي لهذا الفن، هو تحقيق الجمال في أبسط أشكاله.. يقول:

«إنَّ وراء البصيرة الفنية الحديثة، تكمن نزعة أصيلة إلى الجمال، كما هو في الواقع الصلب، وليس كما يبدو في صورته المألوفة المتغيرة، بتغير العصور، إن اللوحة التجريدية مثلاً، هي أثر فوق الزمن، وقد أدرك ذلك الفنان (موندريان Monderian) عندما قال: إن كل ما في التجربة المعاصرة من جدارة فنية، يكمن في التعبير عن أجمل تآلف بين الألوان، والخطوط، في أكثر الأشكال المرئية صفاء.. ولا ريب أن الصعوبة الكبرى التي تعترض مثل هذا الفن، هي قيمته الإنسانية.. ولكنها صعوبة تَزول وتتلاشى بسرعة، إذا علمنا أن التصوير غير مُطالبٍ، حتى في أكثر عصوره واقعية ودقة، بأن يوحي إلينا الأفكار المتشابهة، أو العواطف المتجانسة، وليس من المعقول أن نلتمس في الفن مثل هذا الجمود..».



جبل " Mont Sainte-Victoire " لسيزان

واستعرض فانتوري في كتابه، عناصر الصفاء والجمال في الإنتاج الفني، منذ نهاية القرن الماضي، ولاحظ أن أهمية الفنانين المعاصرين، ترجع إلى أنهم بالغوا في التعلق بالروح التقليدية، للتعبير عن الجمال، وذلك خلافاً لما نعرف عنهم، من نزعة إلى التحلل من القيم البديعية المألوفة.. يقول:

«يمكن أن نعتبر الفن (المحض) نوعاً من الهوس، أعني الفن المعاصر، سواء كان لونياً، كما يبدو في تجربة (ماتيس) مثلاً، أو تجريدياً، كما في تجربة (ديران Derain) و(كاندنيسكي)، أو تعبيرياً، كما يبدو عند (روو)، أو متشعب الأساليب، كما يبرزه لنا (بيكاسو).. غير أن هذا الهوس هو في الحقيقة أرقى ما يمكن أن

تصل إليه براعة الصنعة في التأليف.. إننا لا نستطيع أن نجد فجوة واحدة، من الوجهة الفنية، لدى أي فنان معاصر، في حين لا يصعب علينا أن نجد الغثاثة أحياناً، حتى عند كبار الفنانين القدماء..».

وقد ناقش المؤلف في كتابه، آراء متعددة، عرفها النقاد المعاصرون، ومنهم (برنارد دوريفال) Doriwal في كتابه (مراحل التصوير الفرنسي) و(رينيه هويغ) في كتابه (المعاصرون والتصوير الراهن) وكان مما أخذه على (هويغ) أنه قد أخطأ في مغالاته، بتحليل الآثار الفنية، من خلال تاريخ التصوير. إن الفن ليس بضاعة، يجب أن نبحث عن مدى ما فيها من جودة، بل هو تجربة، ينبغي أن نتذوقها أولاً، ونحياها، ولا يهمنا كثيراً، أن نعرف مصادرها الجيولوجية، أو موحياتها التاريخية..

– وقد علق الناقد الفرنسي (شارنسول Gharensol) على هذا الكتاب، بأن المؤلف فانتوري قد غالى بدوره في تمجيد بعض الفنانين المرموقين، في حين أغفل كثيرين، يمكن أن يعتبروا من النماذج الفريدة في الإبداع، ولا سيما الفنانين الإنكليز مثل (سوزر لاند) و(هنري مور) والفنان الروسي السويسري الجنسية (تيرتشكوفيتش Terechkovitch) في حين أبرز فنانين من الدرجة الثانية، مثل الرسام الأمريكي جون ماران...

* * *

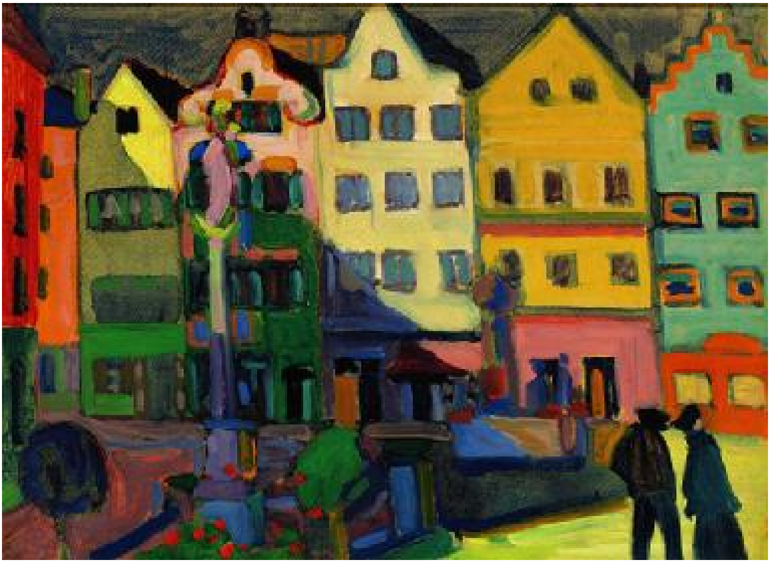


الفن التجريدي

Abstract Art

هو نزعة إلى الخروج من تقاليد التصوير، وإلغاء الصورة الطبيعية الواضحة، من موضوع الفنان.. وترجع هذه النزعة إلى تأثر الفنانين بروح الموسيقى، وفنِّ البناء، وكلاهما مجردان، لا يعتمدان على الصورة المشخصة، وقد حملت قضية التجريد في الفن، مشكلة في علم الجمال، هي تسويغ الثورة، في تقاليد فن من الفنون، إلى أي حد تتاح الحرية للرسام؟ فمن المشروع أن يجدد الأسلوب، ويثور عليه. أما تبديل طبيعة التصوير، والثورة على موضوعه، فإنهما يعدّان تجاوزاً يدفع إلى التساؤل.

غير أن ظهور الفن المجرد، جعل هذه الثورة حقيقة، لا مجال فيها للنقاش، والمشكلة هي ماذا نعني بالتجريد.



(كاندينسكي – دون عنوان)

إنّ مفهوم (المجرد) يعني رفض الصورة المشخصة في اللوحة. والانفصال عن أشكال الحياة المألوفة. ويرى (بيكاسو Picasso) أنه لا وجود لمثل هذا الانفصال في أية لوحة فنية، لأنها لابد أن تمُتَّ إلى الحياة بصلة ما. ولذلك فإنه لا وجود للفن المجرد بهذا المعنى. غير أن (ميشيل سوفور Seuphor) أحد النقاد الداعيين إلى هذه الحركة يقول:

«أسميّ فناً مجرداً، كل فن لا يتضمن أية إشارة، أو نداء للواقع، سواء كان هذا الواقع نقطة انطلاق لإنتـــاج الفنان ، أم لم



لوحة لكاجمييج ماليفيتش

يكن!! وهذا التعريف يطابق المرحلة الأولى من ظهور الفن المجرد (١٩١٠-١٩١٦) حيث كان التجريد، ثورة على الطبيعة، وأشكالها المشخصة. وقد حددت حركة الأسلوب، التي ظهرت في هولندا، عام (١٩١٧) مفهوم التجريد في الفن، بأنه محاولة لاعتبار التجريد غاية لذاته، وبذلك ميّزت بين الفن المجرد، والفن غير المشخص – (Non-Figuratif).

وقد مهدت المدرسة المتوحشة، والتكعيبية، للفن المجرد بدعوتهما إلى الاستقرار في الشكل واللون.

وقد أصبحت هذه الدعوة تقليداً في الفن بعد عام (١٩١٤) أي استقلال فن التصوير، عن أية غاية فنية، إلا عناصره الخاصة. وبذلك ألغي الارتباط بالموضوع، والفكرة، والعاطفة. وقد استمد (كاندينسكي) (Kandinsky) من هذا الاتجاه، عناصر الفن المجرد، في كتابه (حول ما هو روحي في الفن)، على الرغم من أنه حتى عام ١٩١٠ كان يرسم لوحات، تحمل أشياء مشخصة، وكان يعدُّها من الفن المجرد، وقد اختار منذ البدء، التأثر بالتجريد الموسيقي.

وفي عام ١٩١٢ عرض الفنان التشيكي (كوبكا Kopka) لوحات مجردة، مستوحاة من الموسيقى، مثل (ناي في لونين)،

وكان رائداً لجماعة من الرسامين التجريديين، دعوا أنفسهم (الموسيقيون Musicalistes) حوالي عام (١٩٢٠) ومنهم (بلان كاتي) و(فالنسي) و(بيكابيا). وفي حوالي عام (١٩٠٩) كان (ديلوني) قد وضع المذهب (الأورفي) في التصوير. وهو دعوة إلى التجريد عن طريق اللون الصافي، الذي يجمع الشكل، والموضوع، في تجريد غنائي.

غير أن الفن المجرد لم يجد دعامته المدرسية، إلا في روسيا، عام (١٩١٣) بظهور المذهب الشعاعي عند (لاريونوف) و(ناتالي غونتشاروفا)، وهو يدعو إلى اعتبار الضياء، العنصر التجريدي في اللوحة، وبظهور المذهب الإنشائي عند (تاتلين)، والمذهب (اللاموضوعي) عند (رودتيشكو)، والمذهب الهندسي عند (ماليفيتش)، وكلها تعتمد على اعتبار التجريد، تأليفاً منعزلاً عن الواقع، يقول (ماليفيتش): المربع الذي عرضته، لم يكن مربعاً خالياً، بل إنه إحساس بفقدان الموضوع... وبذلك اعتُبر الفن المجرد، تعبيراً عن الإحساس المحض، غير المرتبط بأي موضوع: حساسية بالصحراء...

ومما يلفت النظر، أن معظم رواد الفن المجرد، هم من أصل روسي. فقد دعا إليه الفنان الليتواني (تشورليافيس) منذ عام

(١٩٠٦-١٩٠٧)، فالحساسية السلافية، على ما يبدو، مأخوذة بدوار العدم، بالفرار القلق من الواقع...

وفي عام (١٩١٣) أنشأ الرسامان الأمريكيان، (مورغان رسل) و(ماكدونالد رايت) حركة تجريدية مستوحاة من تجربة (ديلوني)، وبدأ الفن المجرد في هولندا بظهور حركة (الأسلوب)، وقد استمدت هذه الحركة اتجاهها من المدرسة المتوحشة، والمدرسة التعبيرية، وبلورت في عام (١٩١٧) النزعة الفكرية والهندسية، الصادرة من التكعيبية، وقلبت (التجريد) إلى (عدم التشخيص)، فقد كان (موندريان Monderian) قبل مدرسة (الأسلوب) يبدأ من موضوع مشخص (شجرة أو كنيسة) ثم يحذف فيها كل شكل طبيعي، إلى أن تصبح تجريداً دون جسد.. وقد انتقل (موندريان) بعد ذلك من التجريد، من العلاقات التصويرية المطلقة، إلى الصيغة الرياضية الشاملة، وهذا هو المذهب التصويري الجديد (Neo-Plasticisme)، وقد ترك أثراً كبيراً في البناء الحديث...

وخلال الحربين العالميتين، استطاعت السيريالية أن تتغلب على الفن المجرد، فمر بفترة جمود وتأخر، وعاد (بيكابيا) و(ديلوني) إلى التشخيص، ولكن انضم إليها رسامون محدثون

في عام (١٩٤٠) هم الألمانيـــان : (فروندليتش Freundlich) و(فوردينرج جيلديوارت Gilderwrart) والهنغاري (موهولي تاجي) والهولندي (دوميلا Domela) الذي انضم إلى جماعة الأسلوب أيضاً.. وفي عام (١٩٣٠) انضم إليها بعض التكعيبيين القدماء مثل (شارشون Charchoune) و(هربان Herbin) وفي عام (١٩٣٥) انضم أصحاب الأسلوب الهندسي والأسلوب الغنائي..

وفي عام (١٩٣٠) أقيم أول معرض عالمي للفن المجرد في باريس، بإشراف (سوفور) و(توريس غارسيا) من جماعة (الدائرة والمربع)، وبين عام ١٩٣٢-١٩٣٦ نشرت جماعة (تجريد وإبداع) مجموعة سنوية تضمنت (٤٠٠) عضواً، ونمت الحركة في الولايات المتحدة، فتأسس عام ١٩٣٧ متحف (اللاموضوع Non-Objective)، وبين ١٩٣٧-١٩٤٥ طغت موجة الفن التعبيري، وأُهمل الفن المجرد بعض الشيء، غير أنه في عام ١٩٤٥ ظهر بشكل قوي في اتجاه (بيكابيا Picabia)، وفي عام ١٩٤٦ افتتح صالون (الحقائق الجديدة) في باريس، واشتمل على ما يقرب من ألف مشترك. غير أن معظم رسومه، كانت محاولات فكرية، وبعضها حاول التعبير بالتجريد، عن

بنية الكون وإيقاعه... غير أن الفن المجرد، على الرغم من قوته، يعتبر مهدداً كل حين، بالشكلية وبالنزعة التزيينية... يقول (كاندينسكي): إن أهم ما في الشكل، هو أن تعرف، هل هو صادر بالضرورة الداخلية أم لا؟...

* * *



التصوير التعبيري

Expressionism

تعود من جديد موجة التصوير التعبيري إلى القاعات الواسعة في المعارض الحديثة.. إن التعبيرية لم تكن إلا مذهباً صغيراً في أوائل القرن الماضي، ظهر في ميونيخ بألمانيا، ثم امتد إلى البلاد الاسكندنافية وأوروبا الشرقية، غير أنها تصبح اليوم ينبوعاً لكل المحاولات الشابة،لدى الأجيال الناشئة، والمعروف أن ميونيخ قد احتفظت بمركز الثقل في نشر هذا المذهب الفني للتصوير.

فقد أقيم معرض لعدد من كبار الرسامين وبينهم فنانون محدثون، ويجمع المعرض معظم اللوحات الإبداعية التي انطلقت منها حركة التجديد في التصوير الحديث.. ومن الأسماء المشرقة في هذه الحركة: التشيكي (كوبكا) والإسباني (ميرو)، والروسيان (جافيلنسكي) و(كاندنسكي)، والنمساوي (كوكوشكا).. وليس من الصعب أن نضيف إلى هذه الأسماء اسم (بيكاسو) في بعض مراحله، و(بول كلي) و(موند ريان) و(مونك).

ويقول الناقد بوريس (لتيفنوف) Litivnov:

– لا ريب أن كل الاتجاهات الحديثة في الفنون التشكيلية: من التجريدية إلى السريالية إلى التكعيبية، لم تكن في منشئها الأصلي إلا امتداداً للتمازج بين الواقعية والتعبيرية.. لقد استخدم أحد الفنانين في النرويج وهو (ادوارد مونك Edward Munch 1863-1944,) عبارة صحيحة في التعبير عن أي اتجاه تعبيري حديث، يمكن أن يضاف إلى المحاولات القديمة، وهذه العبارة هي (ما فوق التعبيرية). وفي اعتقادي أن فن التصوير لم يتجاوز منذ خمسين عاماً مثل هذه المحاولة، وأن يجعل من النزعات التجريدية أو الشكلية الخالية من أي مضمون واقعي مباشر، صلة بأعمق تجارب الحياة... ومن ثم نستطيع أن نطلق على كل الاتجاهات الجديدة، حتى التكعيبية والسريالية وغيرها، صفة ما فوق التعبيرية لأنها تفتح لنا آفاق العالم، كما يحياه الفنان، وهو يتجاوز أشكال الأداء الواقعية المألوفة..

– ويعتبر ادوارد مونك من أعظم فناني النرويج ومن رواد التعبيرية في الفن.. وقد درس الفن في أوسلو على يد الفنان (كريستيان كروهج) الذي شجعه على الذهاب إلى باريس، حيث التقى بعدد من الفنانين، منهم (تولوز لوتريك) و(فان غوخ) وتأثر بهم. ثم عاد إلى النرويج ليؤلف مع جماعة من الفنانين، اتجاهاً فنياً يعتمد على التعبيرية، أطلق عليهم (جماعة الجسر) فقد ضمت (ارنست لودفينغ كيرشنر) و(ريك هيكيل) وغيرهما.. وقد كانت حياة (مونك) مضطربة قلقة، وذلك من جراء التأثير السيئ الذي

تركته في نفسه شخصية أبيه، الذي اضطهده طوال حياته، وأصيب بانهيار عصبي شديد نقل على أثره إلى مستشفى الأمراض العقلية في كوبنهاجن، ثم خرج من المستشفى إلى حياة العزلة والوحدة..



الصرخة – للفنان مونك

– لقد كان ادوارد مونك وصديقه (أوجست ستريندبرغ) نقطتين مضيئتين في تاريخ التعبيرية. الأول في الرسم، والثاني في المسرح.

– ولد مونك في أوسلو عام ١٨٦٣ ومنذ طفولته ظهرت عليه بوادر الموهبة الفنية وكان يخط على الورق رسوم الشوارع والبيوت في الحي الذي يقيم فيه، وكان أسلوبه الأسلوب الأكاديمي، الذي تعلمه في مدرسة الفنون والصناعات.. إلا أن أسلوبه تطور بعد ذلك، وخاصة في لوحته (بعد الظهيرة في ميدان أولاف راي)، الذي استعمل فيه الألوان بشكل تجزيئي، في ضربات ونقاط متفجرة.. وقد كتب مرة يقول:

«سأخرج هذا الصباح مع بعض رفاقي من هواة الرسم والتصوير، منهم (فريتز) و(أريك) و(غونار).. سنخرج إلى الضواحي الريفية، ونقضي وقتنا في التقاط المشاهد ورسم اللوحات.. أحس أن حياتي على حافة هاوية سحيقة، أخشى التردي فيها، والرسم بالنسبة لي هو طريق النجاة من هذه الهاوية.»

– وبعد أن أتم دراسته الفنية في عام ١٨٨٣، وعرض أولى لوحاته بمعرض الخريف آنذاك، نال إعجاب العدد الكبير من الفنانين ومنهم أستاذه (كروهج) الذي تحدث عن أشهر لوحات مونك (ساعة المساء) بقوله:

«في عمق اللوحة نلمح بيتاً ريفياً وقد شبت في فنائه الخلفي أغصان شجرة ضخمة باسقة، كساها لون أزرق داكن، مفعم بروح البحر والليل. وعلى الشاطئ شبحان لصياد وقروية، يتبادلان الحديث.. وعتمة المساء تزحف على المروج الخضراء والتلال النائية، وتصبغ أعشاب الأرض وأغصان الشجر، بألوان بنفسجية وزرقاء قانية.. لا زالت خيوط من نور النهار تزحف متعبة بين الأعشاب، وعلى أغصان الشجر، وقد دبت البرودة في الأرض، وأصبح الجو ينضح برطوبة لا يعرفها النهار وبأنفاس اختلط بها أريج المروج التي دب في أجفانها الخضر، نعاس وديع.. والتل البعيد يسبح في أحلام الشمس الغاربة، والسماء في الأغوار تهيم بها الأطياف التي تأتي مع قدوم الليل.. إن فتاة الحقل التي تجلس في المقدمة ينطق وجهها النابض بالحياة بأمتع حديث.. لقد بدا في عينيها الزرقاوين استمتاع عميق، بلحظات من الراحة من عناء النهار وانعكست في نظراتها السارحة، ذكريات النهار الآفل وأحلام الليل القادم... ثمة صمت مشوب بإرهاف السمع يقف بين الفتى والفتاة.. ربما كانا قد فرغا من حديث عاطفي، أو ربما تساءلا سؤالاً، وماتت الإجابة على الشفاه.. إن فكرة الطبيعة الحزينة التي تسود لوحات (مونك) هي السمة التي تميز فن الرسم النرويجي..»

* * *



الفن المتوحش

Fauvisme

من أبرز ميزات الثورة التي عرفها فن التصوير، في مطلع القرن العشرين، أنها حطمت فكرة وجود المدارس الفنية، وحررت الفنان من سيطرة أي مذهب فني مهما كان نوعه، وقد بدأت هذه الثورة في الفن الحديث بـــ «سيزان» و«فان غوخ» و«غوغان»، الذين تمردوا على الانطباعية، واختار كل منهم أسلوباً خاصاً به، صالحاً لأن يكون نواة مدرسة جديدة، ولكنهم رفضوا جميعاً إنشاء مدارس فنية، لأنهم كانوا يرون، كما يقول «غوغان»: «إن الفنان أمام لوحته لا يخضع لأي تأثير. ولأي تقليد. إنه هو، نفسه كل شيء في كل حين».

على هذا النحو أصبح فن التصوير في العصر الحاضر، خالياً من كل مدرسة، لها قوانينها وتقاليدها. ولم يعد ثمة وجود لغير الفنانين، الذين يتبع كل منهم أسلوبه الخاص. وإذا تجاهل النقاد هذه الحقيقة، ورأوا في الفن المعاصر مدرستين متصارعتين: مدرسة المتوحشين Fauvism والمدرسة التكعيبية Cubism ، فذلك لأنهم يريدون أن يشيروا إلى اتجاهين مختلفين، يتبعهما الرسامون؛ الأول: يحاول أن يتبنى العقل أو الفكر المجرد محوراً للتعبير

الفني، والآخر: يريد أن يكون للحاسة، الدور الأول في هذا التعبير. وعلى الحاسة بني اتجاه الفن المتوحش.



الموسيقيون الثلاثة لبيكاسو

ويرى أصحاب هذا الفن، أن الرسام عندما يقف أمام موضوعه، لا يعرفه إلا عن طريق الحواس. إنه يحس ألوانه وأشكاله، وتوزع الظلال والأنوار عليه، قبل كل شيء، ثم يتجاوب معه ويصبح جزءاً منه، لأن حواسه قد عرفته، وضمته إلى عالمها الخاص. وما دام إحساسنا بالعالم الخارجي يتعلق بحواس كل منا، وبمشاعره الخاصة، فإن كل فنان يحس موضوعه بشكل فردي خاص به. وهو في التعبير عن هذا

الموضوع، يعمد إلى التصوير، وفق ما تمليه عليه حساسيته نفسها، دون التقيد بأي تحليل فكري أو تصور. ولذا فإن لكل فنان عالمه، الذي هو في الواقع، هذا العالم الخارجي، ولكن الإحساس الفردي الخاص، يجعله في نظر الفنان شيئاً خاصاً به، وملكاً له وحده.

ولكن حواس الفنان لا تخضع للعالم الخارجي فحسب؛ بل إن شعورها بأشياء العالم يحمل فعالية مبدعة، وحيوية مستمرة، تجعلانها قادرة في كل حين، على أن توشي الموضوع، وتضفي عليه أشياء كثيرة من رهافتها وتصوراتها. وعلى الفنان أن يجعل الحواس، تمارس هذه الفعالية، لكي تبدع وتزيد العالم إرهافاً وثروة وحساسية. وبذلك يُرى الفنان الذي اعتمد على حواسه في تصوير العالم، خالقاً لموضوعه، ومبدعاً للعالم من جديد..

بهذه الروح ينتج «المتوحشون» أو (الضواري) رسومهم. إن كلاً يرسم عالمه الخاص، كما يراه ويحياه ويحسه ويحبه. إنه في ذلك يشبه إنسان الغابة في القديم، ذلك الكائن الفردي المتوحش، الذي كان وحيداً أمام الطبيعة، يعرفها بغريزته وحاسته، ويشعر بها مليئة بالأسرار الخفية، والتصورات الحية.

ولعل هذه الروح، هي التي أعطت هذا الفن صفة التوحش. فكيف ظهر هذا الفن؟.

في معرض خريف عام ١٩٠٥ عرض عدد من الرسامين الشباب في باريس، رسوماً متباينة، تحمل هذه الروح، فعدّت

رسومهم ثورة في فن التصوير المعاصر، وكتب النقاد أن توجيهات الرسام الرومانتيكي «غوستاف مورو» لتلاميذه، ومحاولته تقوية شخصيتهم وتشجيعهم، هي التي ولدت هذه الثورة. لأن هؤلاء الرسامين الشباب، ما لبثوا أن فهموا من تعاليم «مورو»، الإخلاص للحواس، والروح الفردية. وظهر شاب موهوب هو «هنري ماتيس» Henri Matisse، فشق لهم طريق هذا الفن الجديد. وقد ولد ماتيس سنة ١٨٦٩، واعتُبر مؤسساً لمدرسة المتوحشين – إذا صح هذا التعبير – ورأى أن سبيل الطريقة المتوحشة في التصوير، هو اللون، لأنه العنصر الأقوى، الذي تعرفه حواسنا من العالم. فانكب على دراسة الألوان، خلال مدة تربو على نصف قرن، ووضع خلالها نظريته في توازن الألوان، التي كانت دعامة للفن المتوحش، والتي استقاها من روح هذا الفن أيضاً؛ وفيها يقول بأن للألوان أيضاً روحاً فردية، فيجب أن لا يطغى لون على لون آخر.» وقد عبر (ماتيس) عن ذلك بمجموعة رائعة من اللوحات، يتعلق أكثرها برسوم الطبيعة الميتة والنساء العاريات.

ولكن الرسام العبقري الذي يعدّ حامل لواء الفن المتوحش اليوم، هو موريس فلامينك Maurice Vlamink (ولد سنة ١٨٧٦)، ويحاول أن يضع قواعد خالدة لفنه، وهو الذي يقول: «إننا لا ننتج رسوماً، بل نصور رسومنا.. إن التصوير فردي كالحب..» وتعتبر الرسوم التي تناول فيها مناظر الطبيعة متممة لرسوم (ماتيس)..

وقد أتيح لهذا الفن رواد عديدون، يعدُّ بعضهم من عباقرة فن التصوير المعاصر، منهم (جورج روو) (ولد سنة ١٨٧١) (Geroge Rouault) الذي يعتبر أشدهم فردية وعنفاً وحرارة... و(راول دوفي) (ولد سنة ١٨٧٨ (Raoul Dufy))، وقد حاول أن يسبغ على رسومه المتوحشة، طابعاً روحياً. ومنهم (ماركيت Marquet)، ولد سنة ١٨٧٥ و(ديران Derain) (ولد سنة ١٨٨٠) الذي أدخل الفن المتوحش إلى الحفر والتزيين، وفريز الذي ولد سنة (١٨٧٩) Friesz) وجدد كثيراً في توازن الألوان...

ولا يزال الفن المتوحش يضم عدداً كبيراً من أعظم رسامي العصر الحاضر، ويسارع في كثير من القوة والعنف، تلك الروح العقلية المجردة التي تحاول المدرسة التكعيبية فرضها على الفنانين؛ ذلك أن الفن المتوحش، يحمل معنى عميقاً من أزمة هذا العصر.

وقد أثيرت مشكلة الفن المتوحش، عندما قام بعض علماء الاجتماع بدراسة عن الابتدائيين، ومعتقداتهم، وطراز حياتهم، وأطلقوا صفة (التوحش) على الجماعات البشرية، التي ما زالت تعيش في استراليا وأفريقيا، بصورة خاصة، في أشكال ابتدائية، لا تمت بأية صلة إلى الحضارة الحديثة. وقد رأى العالمان الاجتماعيان (دوركهايم) و(ليفي برول) أن هذه الجماعات هي بقايا من مراحل قديمة، مرت بها الحياة البشرية، وتخلفت فيها القبائل الابتدائية عن التطور، ومن ثم اعتبرت عقلية هؤلاء، صورة لعقلية الإنسان المتمدن في نشأتها الأولى..



المشوهات لبيكاسو

غير أن هذه النظرة ما لبثت أن تغيرت، عندما ظهرت بعض النزعات الغربية في الفن، بدأت بالاتجاه (الرمزي) الذي شق طريقه الشاعر (شارل بودلير Boudelaire) بنزعته الحية الفنية، ثم بنى عليه (أرثر رامبو Rambeau) تجربته الشعرية، فيما يسميه (اختلاط الحواس)، فالواقع أن الحاسة بالنسبة للشعراء الرمزيين، تشير إلى الحياة الابتدائية، الحياة الوثنية، التي يبدو فيها الإنسان جسداً يتفتح مع الطبيعة.

وقد وجد هذا النوع من الشعراء، في حياة الابتدائيين بين الكهوف والغابات، أنموذجاً للتجربة الحسية الحارة، التي تتيح للإنسان أن يتحرر من تقاليد المجتمع الحديث، ومتناقضات الحضارة..

وعلى الرغم من أن هذه النزعة، كانت مظهراً للروح الفردية، في تجربة كثيرين من شعراء القرن الماضي، في أوروبا، فإنها وجهت الأنظار إلى مشكلة إنسانية هامة، تتمثل في التساؤل:

- ما هو الحد الفاصل بين التوحش والمدنية؟ لماذا نسلب الابتدائيين الذين يعيشون على الفطرة، صفة البشر العاديين، في حين أنهم لا يحملون من المفاسد والانهيار، ما يحمله الإنسان الأوروبي المتمدن؟ وقد أجاب على هذا التساؤل، بعض الفنانين، بتمجيد الحياة الابتدائية، كان منهم (شونبرغ) في الموسيقى، وكان منهم في التصوير مدرسة، أطلق عليها اسم (المتوحشون) وهم عدد من الرسامين الفرديين، الذين استخدموا حرارة الألوان الابتدائية، في إثارة الحاسة البشرية، وإرواء ظمأ الإنسان الحديث، إلى العنف والإغراب...

وترجع هذه المدرسة إلى عدد من الفنانين منهم (غوغان) وهو فنان فرنسي، غريب الأطوار، تخلى عن الحياة الأوروبية، إلى تاهيتي، يستلهم من حياة المتوحشين، حرارة الإبداع الفني. وكان يقول:

(إن الهمجية، هي إعادة للشباب بالنسبة لي). غير أن تاريخ الفن المعاصر، لا يعتبر (غوغان) من المدرسة الوحشية، لأن ميله إلى التوحش، كان نتيجة ثورة ذهنية متزنة..

أما الممثل الحقيقي لهذه المدرسة، فهو (هنري ماتيس Matisse) الذي حاول أن يجعل الروح الهمجية، مصدراً لتفتح الحياة الإنسانية في العصر الحديث..

وقد أخذت هذه المسألة، صورة أوسع، عندما بدأ الباحثون، يكتشفون الآثار الفنية القديمة، التي ترجع إلى الشعوب الابتدائية، (شعوب ما قبل التاريخ – على حد تعبير المؤرخين). وأهم ما اكتشف من هذه الآثار، نقوش الإنسان البدائية، في العصور الحجرية، ومخلفات الشعوب السابقة للعهد (الكولومبي) في أمريكا، والفنون المكسيكية القديمة، فإن جميع هذه الآثار، تحمل طابع الذوق الفني البارع، والأصالة في الإنتاج، مما دعا الباحثين إلى تبديل نظرتهم إلى معنى (التوحش) و(الروح الابتدائية)..

من هؤلاء الباحثين (كلود روي) الذي يرى أن الابتدائيين القدامى، ليسوا متوحشين بالمعنى الذي نفهمه، أي متأخرين همجيين، بل إنهم أناس ليس لهم تاريخ، بالنسبة لحضارتنا، ومن الخطأ أن نصمهم بالهمجية، لأنهم خارجون عن تاريخنا. ومن ثم لا وجود لما يسميه مؤرخو الفن (الفن المتوحش) لأن الفن

يدل في كل حين على الحضارة، ولا ريب في أن الفنون الابتدائية هي ثمرة حضارة ما نزال نجهلها..

ويرى الباحث (اندريه لورواغورهان) أن ما نسميه ابتدائياً، لا يعني التأخر، بل إنها صفة تميزت بها الشعوب، التي تعيش حياة غير مماثلة لحياتنا.. ويلاحظ (كلود ليفي شتراوس) أن الشعب الابتدائي، ليس شعباً متخلفاً، باستعداداته الإنسانية، بل إنه يستطيع أن يبدع في ميادين كثيرة، عندما تتاح له الشروط التي أدت إلى ظهور الحضارة...

وعلى الرغم من أن (كارل ماركس) قد وضع تسلسلاً لتطور الجماعات البشرية، واعتبر هذا التطور، حركة من مجتمع إلى مجتمع أرقى، فإنه أشار إلى أن هذا التطور، يمكن أن ترافقه مراحل بربرية، وتأخر في بعض النواحي..

وعلى هذا النحو، فمن الممكن أن نبرر ظهور فنٍ راقٍ، في حياة اجتماعية متأخرة من حيث مدنيتها، ونظمها الاجتماعية...

غير أن مشكلة الفن البدائي، ترتبط بالمعنى الإنساني، الذي يمكن أن ينطوي عليه إنتاج شعب من الشعوب، ومن ثم فنحن لا نستطيع أن نربط التوحش والمدنية، بأي حكم خلقي، وكثيراً ما يبدو أن المتوحش الساذج البسيط، الذي يعيش في أواسط أفريقيا، أكثر طيبة وإنسانية من الأوروبي المتحضر، الذي يستخدم ذكاءه، لاستعمار الشعوب، واستغلال ثرواتها..

قال (الكابتن كوك) في عام (١٧٧٠) وهو من كبار الرحالة المغامرين:

(يبدو لأول وهلة أن البدائيين في هولندا الجديدة، هم أشقى الشعوب، ولكنني وجدتهم في الواقع أسعد منا نحن الأوروبيين، وأكثر ارتباطاً بالخير.. إنهم يعيشون في هدوء، ويحيون الطمأنينة والسلام، ويفهمون المساواة في حياة البشر، فهماً لم ترقَ إليه بعد عقلية المتحضرين).

ويقول (لوروا غورهان):

(إن الحضارة الإنسانية تسير أحياناً في قفزات، وأحياناً تسير سيراً حثيثاً، وكثيراً ما تتقهقر أو تتوقف. لا نستطيع أن نفهم البدائيين من الوجهة الحضارية، إلا إذا اعترفنا بأنهم يحملون في كل حين، ثقافاتهم وأساليبهم الإنسانية في الحياة).

وعندما طرحت مشكلة الفن البدائي، قال (بيكاسو): (لا أعترف بوجود فن من هذا النوع، إن كل فن هو مظهر إنساني، فالزنوج هم شعب ابتدائي، ولكنهم لم ينتجوا في النحت والتصوير، فناً يضارع فن (لاسكو Lassco) مكان لترميم الآثار، أو (التيمارا Altamira) وهي كهوف في إسبانيا تشتهر برسومها وزخارفها. ولذلك لا وجود لشيء اسمه (الفن الزنجي).

لقد دخلت الفنون البدائية إلى الحضارة الأوروبية، منذ نهاية القرن التاسع عشر، فتركت أثراً كبيراً على جميع المدارس

الفنية، وذلك يمكن أن يدل على أن الروح الابتدائية، يمكن أن تكون مصدراً لإنتاج فني مبدع، وليس ما هو أكثر خطأ من أن نقول بأن آثار (بيكاسو) و(ماتيس)، هي أجمل أو أفضل من نقوش (الأوترسك) في إيطاليا، أو زخارف (الأنكا) في المكسيك.

وإذا كان ثمة مجال لأن نفاضل بين حياتنا (الراقية) والحياة المتأخرة التي يحياها الهمجي، فلنذكر كلمة (موروا) (لا يشترط أن تكون البداية جميلة، فالأصول تتعثر دائماً بالتجارب الفاشلة، والمهم أن يستطيع الإنسان تحقيق نهاية جميلة).

وقد بدأ الإنسان هذه المهمة منذ أن وجد على الأرض، فكان الفن تعبيراً أبدياً عن تعلق البشر بالجمال، ومن ثم فقد نبت في جميع الأمكنة، وجميع الأزمان. وقد قال (فرويد):

(في الفن وحده يستطيع الإنسان أن يعبّر عن مكنونات نفسه، فحيث توجد رغبة إنسانية توجد الفنون)...

* * *



الفن البولوني

كتب الناقد البولوني الكبير (الكسندر هينيس Henisy) مقالاً هاماً عن النهضة الفنية المعاصرة في بولونيا، وعن تطور الفن البولوني الحديث، الذي يعتبره كثير من النقاد نوعاً من المعجزة الفنية، لما أدخله الفنانون البولونيون الشباب، إلى فن التصوير المعاصر، من أساليب جديدة، واتجاهات لم يعرفها أي بلد آخر.

يقول هينيس:

– لقد عرف الفن البولوني منذ عام ١٩٦٠ نهضة خارقة، لا يمكن أن نتغاضى عنها، حين نتناول فن التصوير في هذا العصر.. فخلال هذه الأعوام القليلة، كانت اللوحات الفنية التي رسمها شبان مغمورون، تعرض في كثير من الدهشة والإعجاب، في قاعات المتاحف، في البندقية، وجنيف، وكوبنهاجن، وبروكسل، وباريز، وستوكهولم، وسان باولو..

وفي كل بلد نال أكثر من فنان بولوني، جائزة تنم عن التفوق، وربما كان هذا المظهر الإبداعي، يعود إلى أن الفنانين

البولونيين يعملون في جماعات متضافرة، يتعاون أعضاؤها جميعاً، في سبيل تحقيق اتجاه فني معين. ففي سان باولو، قال النقاد عن الرسام (ألكسندر كوبزديج Kobzdej) إنه يمثل مدرسة كاملة، لأن الأداء الفني في آثاره، يعبّر عن تجربة جماعية، في تذوق الأشياء الجميلة.. فما هي هذه الروح الجماعية، التي أتاحت للفن البولوني أن يُبدع؟

ويتناول الناقد تاريخ الحركة الفنية في بولونيا، منذ أوائل القرن العشرين، ويبين أن شيئاً من العنفوان كان يميز الإنتاج الفني والأدبي في بولونيا، بسبب الكوارث القومية المتعددة التي اجتاحت هذه البلاد، وجعلت الأجيال المتعاقبة، نزاعة إلى التطرف والثورة في كل حين.. يقول:

«إن تاريخ الفن في بلادنا يرتبط بتاريخ الطليعة، التي ظهرت مبكرة في حياتنا الاجتماعية، ونعني بالطليعة، الأجيال الشابة، التي دعت إلى تحطيم المظاهر القديمة، في جميع ميادين الثقافة والحياة. وتبدأ هذه الطليعة في فن التصوير بالفنان (سورليونيز Surlionis) الذي عاش منزوياً في مسقط رأسه ليتوانيا، وأطلق أول دعوة للمزج بين التصوير والموسيقى عن طريق الفن المجرد.. وكان ذلك عام ١٩٠٣. وفي عام ١٩١٧ كان اسم (ڤيتكييفيتش Witkievicz) يملأ الأوساط الثقافية في بولونيا، وأقطار أوروبا الشمالية. وكان شاعراً وفيلسوفاً ورساماً، وقد

نشأت حوله جمعية فنية يوحدها الأسلوب، الذي انتهجه هذا الفنان، وعُرفت هذه الجمعية باسم (الشكليين) وقد دعوا إلى استقلال الفن عن كل غاية، غير التعبير الفني الجميل وبذلك يقول (ڤيتكييفيتش): علينا أن لا نلتزم أي هدف في أدائنا الفني، أمام الطبيعة أو المجتمع، إلا أن نكون فنانين حقاً.. إن أقوى التزام يمكن أن يعبر به الفنان عن أصالته هو أن يكون صانعاً للجمال.. والجمال هو من أسمى القيم الإنسانية..».

ويوضح الناقد أن عام ١٩٢٣ كان نقطة تحول في تطور الفن البولوني، ففي هذا العام جاء (ستريمنسكي Stryminski) بمفهوم جديد للفن بصورة عامة، هو ارتباط التعبير الفني بالصيغ الرياضية.. ولم يمض عام، حتى نشأ مذهب التجريد الهندسي، أو ما يسميه النقاد (السوبرماتيه Supermatisme). ومثّل هذه المدرسة عدد من الفنانين الشباب، منهم (هيلر Hiller) و(كوبرو Kobro)، ويقوم هذا الاتجاه على تصور فلسفي لنظام الحياة الإنسانية، يوضحه (ستريمنسكي) بقوله:

– إن الفن هو رؤية بعيدة لمصير الإنسان، فالفنان لا يمكن أن يلتصق بالواقع، إذا كان مبدعاً حقاً.. بل إن تطلعه إلى تحقيق الصور الجميلة، يحمل وجهة نظر بالشكل الذي يريده، لحياة كل إنسان في المستقبل، وهذا الشكل يبدو لنا – نحن الذين نعيش في عصر يمزقه الصراع الطبقي والدولي، وتهيمن عليه مخاوف

الحروب – يبدو لنا في الحياة الهادئة التي تقوم على التعاون والحب والعدالة.. فلابد إذن من وحدة متماسكة نعبّر عنها في لغة السياسة بلفظة الاشتراكية، وفي الفن أسميها نزعة التوحيد، وأعني بها أن تكون اللوحة مثلاً تعبيراً، عن انطباع واحد، تتركه الأشياء المجزأة، فالفن التقليدي يُجزأ دائماً.. إنه يصور لنا الشجرة والطريق والجبل في لوحة ما، لأنه يرسم الواقع.. ولكننا نستطيع أن نجسّد انطباعنا عن جميع هذه الأشياء، في ألوان وأشكال، لا تمت إلى أشياء الواقع المجزأة بأية صلة.. ومن ثم يقوم هذا المذهب على أن تكون اللوحة بعيدة عن إيحاء أي شكل مشخص.. إن الأشياء الواقعية تتملق الجمهور دائماً، لأنها تصور له أشياء يعرفها، ولكنها لا توحي له شيئاً، وعلينا بعد اليوم أن نصنع ذوق الجمهور، بأن نغيّر نظرته إلى الأثر الفني تغييراً كلياً، وذلك بأن نعطيه الجمال في إيقاعات من اللون والخط والحجم، توقظ في أعماق نفسه بصيرة التطلع إلى الجمال المحض، مجرداً عن الأشياء المحسوسة المضطربة.. وفي اعتقادي أن جماهير الشعب، تستطيع أن تتجاوب مع هذا النوع من الجمال، أكثر مما تتجاوب مع التصوير التقليدي.

ويشير الناقد إلى أن (ستريمنسكي) اعتُبر من رواد الفهم التجريدي ليس في التصوير فحسب، بل في النحت والبناء أيضاً، وفي عام ١٩٢٩ ظهر المذهب (السوريالي) في بولونيا، وكان

ضعيفاً، غير أنه أعطى شخصية فنية لامعة هي (مارك فلودارسكي Vlodarskie) الذي كان عبقرياً في استخدام النسب الجديدة، للخطوط والألوان، على الرغم من غموض مواضيعه.. ثم عرف الفن البولوني فترة همود هو ثمرة طبيعية لقلق الوجدان البولوني، أمام مصيره القومي.. إلى أن كان عام ١٩٥٥ عندئذ: كما يقول الناقد:

«عندئذ ظهرت الملامح الحقيقية للفن البولوني الحديث، فلم تعد هناك اتجاهات محدودة، أو مدارس يدعو إليها فنانون مختلفون، بل أصبح تاريخ الفن في بلادنا يتمثل في وجوه موهوبة من الأفراد، الذين استطاعوا أن يتحرروا من جميع المذاهب، ويعتمدوا على مقدرتهم الخارقة على إبداع الآثار الجميلة. ويمثل هؤلاء، ثلاثة فنانين نوابغ يطلقون على أنفسهم (حلقة زامِك Zamek)».

وهذه الكلمة تعني القصر، وهو قصر حقيقي في مدينة لوبلان Lublin يرجع إلى القرون الوسطى أصبح مركزاً للفن..

– وهؤلاء الثلاثة هم (بوروفسكي Borowski) و(زيمسكي Ziemski) و(ساس Sas) وهم أقرب إلى التجريد في جميع لوحاتهم، غير أنهم يتميزون بتوزيع الألوان في تآلف شعري، يضفي على كل جزء من لوحاتهم، طابع الأسطورة والتجربة، في آن واحد. وبذلك يقول (بوروفسكي):

– ماذا نفعل؟ إذا كنا نعيش في مأساة مروّعة، من تناقضات عصرنا، لابد لنا من أن نحمل تجربتنا في أعمق صورها، وأن نتطلع دائماً إلى الشعر والموسيقى، فهما سبيلنا للعزاء والأمل بالمستقبل.

وقد برز الفن البولوني في السنوات الأخيرة بصورة تلفت النظر، فقد استطاع الفنانون البولونيون، أن يطرحوا على الأوساط الفنية، في جميع أنحاء العالم، مشاكل هامة، في طليعتها مشكلة التجريد في الفن، وذلك بإقامة عدد من المعارض في العالم، ينحى فيها الفنانون هذا المنحى في التصوير..

وقد تحدث مدير المعهد الوطني للفن في وارسو عن الفن البولوني فقال:

«لقد بدأ الفن البولوني محاولاته الأولى، لخلق الآثار الفنية، بأسلوب البناء. ففي بداية القرن العاشر، كانت المنازل والأبنية العامة والقصور، تشير إلى موهبة أصيلة في الشعب البولوني، ولم يكن هناك فنانون معروفون، ففن البناء هو إنتاج جماعي بصورة عامة، ثم ظهرت في نهاية القرن الثاني عشر، بوادر نهضة فنية، تشمل جميع ميادين الإنتاج، بما فيها التصوير والنحت والبناء أيضاً، وذلك عندما بدأ البولونيون يتعرفون على آثار الفن الروماني. وعلى الرغم من الشعور القومي العميق، الذي يتصف به البولونيون، خلال تاريخهم، فإن فنانيهم كانوا

أكثر الفنانين تفتحاً للعالم الخارجي، وكان من تقاليد هذه النهضة، أن يكون الفنان على إطلاع واسع بالفنون الأوروبية الأخرى.. وقد عرقلت الأحداث السياسية، حياتنا الفنية أمداً طويلاً، غير أن الموهبة البولونية لم تتوقف عن النمو والقوة، ففي القرن التاسع عشر مثلاً كانت مدينة (كراكوفي) مركزاً فنياً عالمياً، يضارع باريس في تنوع الأساليب والمذاهب، والتفتح للإنتاج الفني في العالم. ويتابع:

«يمتاز الفن البولوني في جميع مراحل تاريخه، بحرارة الألوان والحركة العنيفة، ولعل هاتين الصفتين، هما من طبيعة شعبنا، غير أن هناك ميزة يتصف بها الفنان البولوني بصورة خاصة، هي النزعة إلى التجدد والفعالية، فليس بين فنانينا من استمر في إتباع مدرسة معينة، أكثر من عام، والجميع يذكرون المعارض العديدة التي كان يقيمها الجنود البولونيون خلال الحرب الأخيرة، في أنحاء العالم. لقد كانوا في كل معرض يعبرون عن تجربة فنية جديدة».

كما قامت صحفية بولونية بمقابلة الفنان التجريدي (ألفرد لينيكا Lenica) الذي أقام معرضاً لرسومه في وارسو، وقد اتبع أسلوباً خاصاً، هو التجريد عن طريق البقع اللونية. وسألته قائلة:

– إن لدي كثيراً من التحفظات تجاه الحكم على لوحاتك ولا سيما آثارك الأخيرة، التي تبدو لي أقوى وأكثر أهمية من

اللوحات السابقة، وأول هذه التحفظات، أنني آخذ عليك الطابع التزييني، الذي يطبع صورك، ويخيل إلي أن هذا الطابع هو مناقض للروح البديعية في الفن.. إنك ترسم أجزاء متناثرة من لوحة، ولكنك لا تجمع هذه اللوحة في تأليف قريب من تذوق الجمهور.. إن الناس يرون في لوحاتك، بقعاً من الألوان تزدحم بأشكال غير واضحة، لا سبيل إلى فهمها والتجاوب معها، فهل ترى في الفن مجرد تزيين ونقوش؟ أجاب:

- إن هذا اللوم في نظري بعيد عن الحق، إنني أؤمن بأن أسلوبي في التصوير هو التعبير عن تفاؤل الإنسان بالحياة، وحبه للعالم. صحيح أن النزعة التزيينية في التصوير تقتل كل صفاء واستقلال، في الإنتاج الفني، لأنها تجعله أقرب إلى الفن النفعي، الرسوم التي ينشد الإنسان من ورائها فائدة في حياته اليومية..

وفي رأيي أن الفن هو بطبيعته مناقض لكل نفعية، إنني أرسم بالبقع اللونية، لأنني أحس أنها السبيل الوحيد، لأن أعبر بها عن سجيتي.. وأنت تعرفين أن النزعة التلوينية في الفن، ظهرت عندما حاول الفنانون أن يلجؤوا إلى التعقيد والتأليف المصطنع.. إن التعقيد هو آفة عصرنا الحديث.. إننا نعيش في فترة شرسة من تاريخ البشر، فترة يزخر فيها الواقع، بجميع التناقضات والصور اليائسة، وعلينا أن نبتعد قليلاً عن هذا الواقع كي نجد في الحياة شيئاً من الجمال الذي يدعو إلى التفاؤل، ومن ثم فإنني

أرى أن الفن التجريدي أياً كان سبيله، هو من مستلزمات الفن المعاصر.. سألته:

– إن ما تتحدث عنه هو صحيح إلى حد بعيد، ولكن ألا ترى أن العفوية أو الرومانتيكية – إذا سمحت باستعمال هذه العبارة ـــ تتناقض إلى حد بعيد مع التجريد.. إننا نريد أن نبعث في نفوسنا شيئاً من الغبطة عن طريق الفن، فكيف نستطيع ذلك إذا تجردنا من كل ما يربطنا بالواقع؟ وهناك ناحية ثانية، كيف يستطيع الفنان أن يعتبر اللوحة تعبيراً عن تجربة ذاتية، عاشت في نفسه، إذا كان هدفه أن يرسم صوراً تجريدية، لا علاقة لها بأية صفة شخصية؟ ألا ترى أن التأليف التجريدي، هو مناقض لكل ذاتية في تجربة الفنان؟ أجاب

– إنك تطرحين مشكلة هامة في الفن المجرد: الموضوعية والذاتية، وفي رأيي أن التأليف التجريدي في التصوير، لا يلغي أياً من الاثنين. إن الفنان التجريدي لا يؤلف لوحة، إلا بعد أن تنضج في أعماق نفسه، وتصبح جميع أشكالها وألوانها، ذات طابع موضوعي.. سألت:

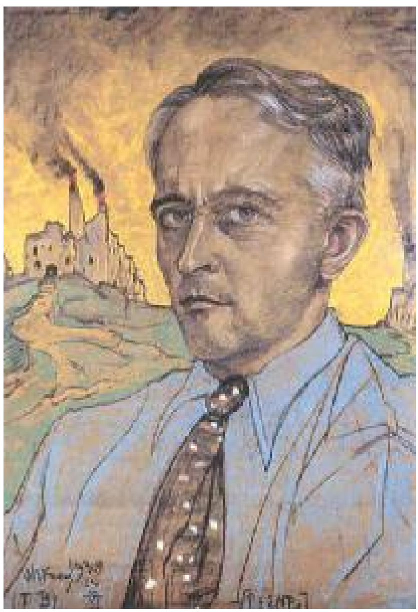
– ما العلاقة بين فنك، وبين الطريقة المثلى لهذا المذهب الفني، الذي يتبع أسلوب البقع؟ أجاب:

– إن فن الرسم الذي أمارسه يطرح مشاكل صعبة، فأنا لست مثالياً بهذه الطريقة، بل أتبع الوسيلة فقط، وأنا أعتقد أن ما يعتبر فناً

يحتاج إلى تأليف جديد، وشكل جديد، إن الشكل يوضح القيم الانفعالية التي تعبر عن الحياة والفرح والحزن، إنها تعكس مأساة الإنسان المعاصر، الذي يهتم بالأعمال الاجتماعية التي تعترضه. سألته:

– يبدو أن هذه الرسوم لن تعجب جمهوراً كبيراً.. أجاب:

– كل فنان يبحث عن جمهوره، فهو جمهور كبير بالنسبة للفنان، وصغير بالنسبة لفنان آخر.. إن الفنان الذي يتبع أسلوب البقع، ما زال فناً منعزلاً، ويسرني أن أقول إن هناك كثيرين، يسرّون جداً بلوحاتي، وهذا يدفعني إلى أن أتعمق في عملي وأهتم به.



ڤيتكيبفيتش – **صورة شخصية**



الفن اليوغسلافي

تحدثت الباحثة كاترينا (امبروزينغ Ambrozing) المشرفة على متحف بلغراد عن الفن اليوغسلافي فقالت:

- يحفل تاريخ الإنتاج الفني في بلادنا، بموجات قوية من الإبداع، تبعث على الدهشة.. فالفن اليوغسلافي لا يعرف في تاريخه مراحل ابتدائية، أو فترات تعلم أو تقليد.. لقد بدأ بنهضة فذة في منطقة الصرب، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر.. ما تزال آثارها، صورة لفن جديد دخل الحياة الأوروبية، هو الزخارف الجدارية (الفريسك). لقد أصبح الفنانون الصربيون قبلة الأنظار، في جميع أنحاء أوروبا، بفضل عبقريتهم الفذة، في هذا النوع من الإنتاج الفني... غير أن الغزو التركي لبلادنا عزلها عن الحياة الفنية كما أخضعها للعبودية طوال قرون..

غير أن نهضة جديدة انبثقت في الشمال، عندما هاجر عدد من الفنانين الصربيين إلى المناطق اليوغسلافية، التي تحتلها النمسا، وتركت هذه النهضة أجمل الآثار الفنية في أوروبا، في القرن السابع عشر...

وفي القرن الثامن عشر، بدأ الفنانون في يوغسلافيا، يتوجهون إلى الواقعية، غير أنهم كانوا متأثرين بالفن الفرنسي، ولم يتح لهذه البلاد أن تجد أسلوبها القومي في الإنتاج الفني، إلا في القرن التاسع عشر، عندما ظهر جيل من الفنانين الموهوبين، يرسمون الحياة الشعبية.. وكان في طليعتهم الفنانة (كاترينا ايفانوفيتش) التي ولدت عام ١٨١١ في أرض يوغسلافية تحتلها المجر.. وتمتاز رسومها بالأناقة في تصوير الأشكال والترف في الألوان..

ثم ظهر (بايو يوفانوفيتش) الذي ولد عام ١٨٥٥، ومات في فينيا، وقد قارب المائة عام.. وقد صوّر في لوحاته الجميلة حياة الجماهير في جميع بلاد البلقان، ولا تزال لوحته (مصارعة الديكة) من أشهر اللوحات الفنية في هذا العصر.. وأسلوب هذا الفنان يعكس عصرين كاملين، ويعبر عن نظرتين في التعبير الفني، فهو تقليدي من ناحية الشكل واللون، وحديث في الموضوع والإيمان والواقعية..

وقد عرفت يوغسلافيا في النصف الثاني من القرن الماضي، أكبر فنانيها وهو (جورج كرستك Krestic). والذي ولد عام ١٨٥١ وقد تأثر بالأساليب الحديثة في ألمانيا، فقد قضى سنوات طوالاً في ميونخ، وكان واقعياً إلى أبعد حد، غير أنه كان ذا أسلوب غريب، فقد كان تجريدي النزعة في خطوطه، لأن غاية الفن في نظره هي تصوير الحركة في الأشياء على حد تعبيره.. وتعني هذه الحرية أن يكون لكل لوحة أسلوب خاص، فالفنان هو تنوع الأساليب كما

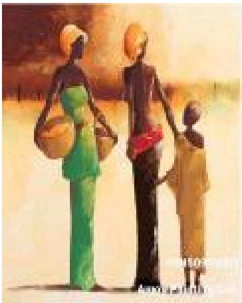
يقول، وهذا التنوع يعني أن يكون الموضوع هو الأساس في اللوحة، لأن الموضوع هو الذي يتغير وليس الفنان..

– وقد أتمت رسالة (كرستك) فنانة عظيمة كانت تلميذة له هي (ناديزدا بتروفيتش Petrovic) التي ولدت عام ١٨٧٣ واستشهدت في الحرب عام ١٩١٨ خلال تطوعها كممرضة للدفاع عن بلادها، وقد تأثرت بالرسام الروسي التجريدي (كاندينسكي)، وكانت لوحاتها في البدء مثاراً للمناقشة والنقد، فقد كانت هذه اللوحات تعبيراً عن تسرب الفن التجريدي إلى يوغسلافيا، وقد كتب أحد النقاد عنها يقول:

– عندما نرى لوحات الفنانة (بيتروفيتش) فإننا ندهش كيف تسميها لوحات، ونأسف على السنوات التي قضتها في الأكاديمية، وهي تتعلم قواعد التصوير وتقاليده..

– إلا أنها ردت على هذا النقد بقولها: لم أستطع لسوء الحظ أن أُقنع أساتذة الأكاديمية، بأن الشعب، هو الذي يضع تقاليد الفن، وأن ما يبدو غامضاً في رسومي التجريدية، هو ما تعلّمته من النقوش، التي توشيّ بها أيدي الفلاحين والصناع المغمورين، جدران البيوت والأواني وحواشي الثياب.

*   *   *



الفن الزنجي

أقيم في متحف الفن الحديث في باريز، معرض عن الفن الزنجي، وبتعبير أوضح عن الفن الابتدائي، كما احتفظ به سكان أفريقيا الوسطى، وجزر ما وراء البحار..

والمعروف أن هذا النوع من الفن قد احتل مكانة بارزة في تاريخ الفن المعاصر، بعد أن التفت إليه جميع الفنانين الكبار في هذا العصر، واستلهموا منه الشيء الكثير. وقد اشتمل المعرض الأخير على إيقونات دينية، تحمل طابع الرهبة، وهو الطابع الذي أشار إليه الباحث الاجتماعي المعروف (ليفي برول) حين حلل العقلية الابتدائية بقوله:

- إنها عالم غريب من التصورات، لا علاقة لها بالمنطق الذي نعيش فيه.. فالابتدائي سريع التصديق، ولذلك فإن تمثالاً صغيراً، يحمل إشارة مرتبطة بمقدسات (القبيلة)، يمكن أن يحميه من الأخطار، أو يرد إليه الغائبين، أو يكون لعنة عليه إلى الأبد.. ولذلك فإن ما ينحت من التماثيل أو يرسم أو يحفر على الأواني

الفخارية، ينطوي على تعابير معقدة تحتاج إلى صنعة وإخلاص في العمل الفني. وإن كانت بمجموعها غير فنية، أي لا تخضع لمقاييس الجمال، كما يتذوقها الإنسان المعاصر..

- وهذه الناحية كانت موضع نقاش طويل بين نقاد الفن المعاصرين في أوروبا.. وقد كان الفنان المعروف (بيكاسو) أول من أثار مشكلة الجمال في الفن الابتدائي حين قال:

«إن كل فن صادق هو جميل في نظر مبدعيه.. وإذا لم يكن الحق في أن نسميه فناً مبدعاً بالمعنى الصحيح، فذلك لأننا نتصور أن الابتدائي لم يكن يجيد التصوير أو النحت.. وهذا خطأ كبير.. إن الابتدائيين، على الرغم من سذاجتهم وتأخر الأدوات لديهم، كانوا ذوي موهبة فنية مرتبطة كل الارتباط بما يؤمنون به.. إنهم يرفضون ظواهر العالم كما هي، ويؤمنون بالسحرة والمعجزة والخوارق، ولذلك لا يتقيدون بما يرون. بل يعبرون عن العالم كما يحسونه في هذه الأشكال العجيبة التي نراها الآن».

- وتناول الناقد الفرنسي (مكسيميليان غوتيه gauthier) مشكلة الذوق الابتدائي في مقال له بعنوان (ضياء أسود)، ذكر فيه أن أفريقيا هي بطبيعتها عالم متشابك الآفاق.. إن الغابات لا تفسح مجالاً للشعور الواضح والفكر المطمئن، ولذلك فإن الخيال الذي ينبغي أن يكون إشارة إلى الانطلاق، هو في الفن

الابتدائي، تجسيد للقلق الجسدي الدفين.. إن ضخامة الرؤوس وتحديق العيون في ذعر مفاجئ، وتنافر الأنوف والأصابع، لتدل جميعاً – كما تبدو في تماثيل الكونغو – أو الكاميرون – على أن الفنان الابتدائي مرتبط بكل ما هو من الأرض.. إن خياله يتجمع دائماً في ظاهرة مادية غريبة لا تختلف كثيراً في معناها، عن الغربة الصارخة التي تمثلها صيحات الابتهال، أو تشنجات الأيدي والأرجل أثناء الرقص.. ومع هذا فإن الفن الزنجي هو تجربة إنسانية فذة، لأنه ثمرة الصدق، وهو ما جعله ينبوعاً لا ينضب، حتى لكبار فنانينا المعاصرين..

* * *



الأرابسك

Arabesque

جاءت كلمة (الأرابسك) نسبةً إلى العرب، كما هو واضح، ولنقل عنها مثلاً: الميزة الخاصة بالعرب.. فإنها في الحقيقة، فكرة جديدة، انفرد أجدادنا باكتشافها وإضافتها إلى عالم الفن. فكانت إحدى الركائز الفنية الأساسية، إذا ما عدّدنا هذه الركائز وقلنا: اللون، التناسق، الشكل، الضوء مثلاً.. فلابد لنا من أن نذكر (الأرابسك) كأحد هذه العناصر.

الأرابسك هو الحركة الدائمة في الأثر الفني.. هو اللانهائية.. حيث يبدأ عنصر ما من العناصر الفنية، فيدخل اللوحة من مكان ما، قد يكون معلوماً أو مجهولاً، ويتحرك متجولاً في أرجاء سطح اللوحة، رابطاً الأجزاء بعضها ببعضٍ بدون انقطاع. وبهذا تشمل اللوحة حركةً دائمة، وحياةً مستمرة لا نهائية.. وإذا ما ألقينا نظرة إلى اللوحة، في أية لحظة، ومن أية زاوية، فإننا سنشعر بالاستمرار والديمومة. ولنقل ببساطة إنه الرابط الذي يربط أجزاءَ الأثر الفني الواحد ببعضه بعضاً، ضمن حركة مستمرة، دائمة الحياة إنه (الأرابسك) وجاء نسبة إلى العرب، قد

يكون الأرابسك خطاً أو لوناً.. وقد يكون بقعة أو ظلاً، يختفي وراء مجموعة من الحجوم المتتالية.. وقد يكون كل هذه الأشياء معاً.. فلتبدأ الحركة – مثلاً – بلون ما، ثم تستمر كخط، ثم تتحول إلى بقعة، ثم إلى شكل.. قد تنتقل الحركة من عنصر إلى آخر.. المهم هو أن يشعر الإنسان، أن في أرضية اللوحة، وفي أعماقها حركة حيّة، لا تُعرف لها نهاية.

– لقد كانت تجربةُ الأرابسك إحدى المقومات الهامة في تاريخ الفن الأوروبي، منذ فجر النهضة، وحتى اليوم.. فقد ظهر في عصر النهضة، فنانون تناولوا (الأرابسك) كمنطلق رئيسي لفنهم.. لنأخذ مثلاً (ميكيلانج).. وبصورة خاصة لوحته الجدارية الهائلة في كنيسة (سان بيير)، والمسماة بالحْكم الأخير.. لقد حشر الفنان في هذه اللوحة عدداً كبيراً من الأجساد البشرية العارية، يتوسطها إنسانٌ جبار، لابد وأن يكون الحاكم المطلق، يرفع يده آمراً، وبأمره يرتفع بعضهم نحو السماء، ويهبط آخرون إلى أسفل؛ إلى جهنم.. وإننا إذا ما تتبعنا حركةً ما، من حركات هؤلاء الأشخاص، نرى أنفسنا منساقين، متنقلين من جسد إلى آخر، بدون انقطاع.. فمن النقطة التي تنتهي فيها حركةُ جسد ما، تبدأ حركة الجسد الآخر.. ونحن نتتبع هكذا كلَ ما في اللوحة، وكأننا نحيا في قلب الموضوع، حياةً لا نهاية لها.. خالدة أبداً.. إننا نرى الأرابسك واضحاً، في معظم رسوم

(ميكيلانج) في قبة السكستين. ولنأخذ مثلاً لوحة (خلق آدم).. آدم، جالس على الأرض بعد هبوطه من السماء، يمد يده إلى السماء سانداً ساعده على ركبته التعبة.. ومن نقطة تنتهي فيها يدُه، تبدأ اليد الإلهية الممتدة نحوه.. فتتكون هكذا حركة ضمنية، في انسيابٍ غريب، وامتدادٍ حركي، لا يخلو من الغموض.

ويبدو (الأرابسك) واضحاً كذلك عند الكثير من الفنانين القدماء. هناك الفنان الأسباني (إلجريكو). إن هذا الفنان عُني بالأرابسك، أكثر من أي فنانٍ عاصره.. فلقد حرّف (إلجريكو) المظاهر الخارجية للأشياء والأجساد، لكي يعطي موضوعه الحياة والحركة والحيوية، ولكي يستطيع - بحريةٍ أكثر - ربطَ أجزاءِ اللوحة بعضها بالبعض.. وكأنه ذلك الفنان العربي، الذي يرسم لوحة زخرفية، رابطاً الشكل بالشكل.. لنأخذ واحداً من أمثلته - التي لا تحصى -.. لوحته (موت لاوكؤون وأولاده).. في اللوحة، نرى الأب لاوكؤون الكهل، مطروحاً على الأرض يتلوى بشدة، مصارعاً الأفعى الكبير الذي يحاول الالتفاف حول جسمه.. وكذلك أولاده الأربعة، نراهم مجموعة من العضلات المتداخلة، المترابطة المتسلسلة، ما إن ينتهي جسد أحدهم حتى تبدأ حركة جسد الآخر، أو تبدأ حركة الأفاعي التي كانت أسرة لاوكؤون التعيسة، محكومة بأن تكون فريسة لها..

- كان (الأرابسك) في الفنون الكلاسيكية ضمنياً، متستراً وراء الموضوع، أو المرئيات أو الشكل المأخوذ - كما هو - عن الطبيعة. أما في الفن الحديث، فإننا نرى الأرابسك واضح الهوية، وأقرب ما يكون إلى الصيغة التي عالجه فيها أجدادنا العرب.. إنه اليوم تجريدي، مباشر، لا يتستر وراء المظهر الخارجي. ولقد كان لإلغاء الصورة المشخّصة، أعظم الأثر في دخول الأرابسك إلى عالم الفن الحديث، هكذا بشكله القطعي، وبدون مقدمات ليأخذ مكانته اللائقة..

ونرى هذا العنصر الهام عند أغلب الفنانين الحديثين.. وقد يكون غامضاً عند البعض، ولكنه في منتهى الوضوح عند البعض الآخر.. والمثال الأول هو (بول كلي) الرسام الألماني..

لقد دخل (بول كلي) تجربة الأرابسك من جديد، وعاشها في عالمه بوضوح، وكما كانت بالضبط في أصلها.. عارية عن المظهر الخارجي، الذي كان الأقدمون يتسترون وراءه.. عالج (كلي) الأرابسك بشكل مباشر.. بدأ برسم خط.. وسار به في أرجاء لوحته، دون أن يرفعَ يده عنها، وتحول الخط هنا وهناك، وفق ما تمليه عليه أحاسيس الفنان وانفعالاته، فصاغ الأشكال، وملأ المساحات بالحركة، بدون انقطاع.. ولم يتورع (كلي) من استعمال الزخرف العربي ذاته، ليزيد من أصالة عمله، وليضفي على فنه صدقاً وصراحة..

وهناك الفنان الفرنسي (هنري ماتيس).. إن هذا الفنان أقام فنه على أسس عربية واضحة، فأخذت الزخرفة العربية، مكانةً مرموقة في إنتاجه الفني. هذا إلى جانب استعماله ألوانَ الشرق المشرقة الحارة.. وبطبيعة الحال فقد عالج بدوره (الأرابسك) بشكله الجليّ.. فغالباً ما كان يصيغ لوحة بكاملها، من زخارف مرتبطة الأجزاء، تتخللها حركة لا نهائية، يحملها اللون حيناً والخط حيناً آخر.. كما تتساب عنده الحركةُ العفوية بمرونة، لتحيا أبداً حياةً دائمة الفرح تحمل النور والسعادة..

وتلتقي الزخرفة والرسم الحديث، بجميع صفاتها تقريباً.. فهي مجردة عن المرئيات.. وهي خط وشكل ولون وحركة.. وتلك بالضبط عناصر الرسم الحديث؛ الخط والشكل واللون والحركة، وفيه الصورة مجردة عن المرئيات أيضاً..

إلا أن الزخرفة تحتوي على عنصرين مميزين، هما التناظر والتكرار. إذ إن الشكل الواحد، يتكرر ويتناظر حتى يمتلأ السطح.. بينما الرسم، يعطي الشكل الواحد مرةً واحدة فقط. وإذا ما استطاع الفنان أن ينقذ الزخرفة من هذين العنصرين – أي التناظر والتكرار – واستطاع كذلك الحصول على الشكل الرئيسي للزخرفة، وإعطاءه مرّةً واحدة فقط، فإنه عندها يستطيع حتماً أن يحوّل الزخرفة إلى رسم.. وهذا ما أقدم عليه الكثيرون..

أما الأرابسك فهو قاسمٌ مشترك بين الرسم والزخرفة.. إنه التجربة التي قدمها أجدادنا إلى العالم كرمز للانهائية، ورمز لينبوعِ الحياة الدائمة، والشبابِ الأبدي..

هناك لحظات نادرة.. يشعر الفنان خلالها بأنه يعيش عمله الفني بكليّته، بل يشعر بأنه هو العمل الفني ذاته، ويفقد عندها الكثير من صلاته بالخارج وترتسم على وجهه وفي تصرفاته علائم الذهول.. إنها لحظات تتكاثف فيها أحاسيسه المتراكمة منذ زمن مضى.. فتنبعث كشرارات خفية لتربط بينه وبين عمله، بدون الاعتماد جدياً على العقل.. وقد سميت هذه اللحظة بـــ فترة (تكاثف الإحساس).

ففي مثل تلك اللحظات تتوحد وتنسجم قوى الفنان وملكاته جميعها، لتعيش شيئاً واحداً وتندفع كطاقة عجيبة نحو هدف واحد.. وقد يتخذ الفنان في مثل تلك اللحظات قرارات خطيرة تؤثر على حياته الفنية بكاملها..

هناك لحظات حاسمة في حياة بعض الفنانين ولكنها جميعاً منطقية، لها أسباب واضحة، وترتبط بأشياء رآها الفنان في العالم الخارجي فأثارت انفعالاته، وكثَّفت أحاسيسه.. هناك اللحظة التي رأى فيها الفنان كاندنسكي أحد اللوحات في مرسمه فأخذت لبه وأعجب بها إعجاباً لا مثيل له، دون أن يعلم أنها إحدى لوحاته، ولكنها كانت تقف مقلوبة.. فاهتدى على أثرها إلى فكرة التجريد في الفن... وهكذا كان حال الفنان (روو Rouault) فقد كان همه الأكبر وحلمه، أن يستطيع الرسم مثل

(رامبراندت) ولكنه عندما رأى الزجاج المعشّق الملون في نوافذ إحدى الكنائس سيطرت على نفسه مثل تلك اللحظة وانقلب بعدها رأساً على عقب وتغيّر فنه تغيّراً حاسماً.

وهناك أيضاً الفنان (بول كلي)، لقد تملكته أحاسيس عجيبة عندما شاهد أحد أعراس مدينة القيروان في تونس.. لقد اهتدى (كلي) في الواقع إلى الينبوع الذي سيغذي فيه فنه لتكون له تلك الشخصية الفريدة في عالم الرسم.. وهذا ما دفعه إلى القول: «لقد أصبحت رساماً منذ هذه اللحظة..».



بول كلي (لوحة زيتية)



الفن الفارسي

تثار دائماً مناقشات ودراسات عديدة، حول الفن الفارسي وأصوله التاريخية، وتطوراته خلال قرون عديدة، وذلك من خلال المعرض الفني الذي يقام في لندن للفن الفارسي.

ومن بين الدراسات القيمة، التي نشرت، عن الفن الفارسي محاضرة للشاعر الإنكليزي (لورنس بنيون L. Binyon) استعرض فيها أصول هذا الفن، والتأثيرات التي تركت طابعها العميق في تطوره.. يقول:

«حين نتحدث عن الفن الفارسي لابد أن نذكر عدداً من العوامل، التي تركت أثرها في هذا الفن، منها الموقع الجغرافي الذي كان له أثر لا ينكر، في توجيه الرسم في بلاد فارس، فموقع هذه البلاد بالقرب من البلاد العربية، وتوسطها بين بلاد الشرق الأقصى وبينها، طبع الفن الفارسي بطابع خاص، على الرغم من أنه احتفظ بروحه الأصيلة وشخصيته البارزة، التي تميزه بشكل واضح، عن فنون الأمم الأخرى، سواء كانت

شرقية أم غربية. فهذا الفن ما زال يحتفظ بميزاته الخاصة، وروحه المستمدة من الواقع..»

– ويتابع (بنيون) حديثه عن العوامل، التي أثرت في الفن الفارسي قائلاً:

«ومن العوامل التي تركت أثرها أيضاً على هذا الفن، الظروف السياسية، فقد حكمت بلاد فارس عدة دول، كالإغريق والساسانيين والمسلمين، فقد حكمتها الدولة الساسانية حوالي أربعة قرون، وذلك من القرن الثالث حتى القرن السابع ميلادي. وبما أن بلاد فارس قريبة من بلاد (العرب) وكان الإسلام يبسط نفوذه على العديد من البلاد، فقد انتشر في هذه البلاد، مما جعل الفن الفارسي من شعر ورسم وتصوير، يتأثر تأثراً كبيراً بالعرب والإسلام، وكان هذا التأثير واضحاً في الشعر أكثر منه في الرسم والتصوير... وقد أدى الإسلام بانتشاره، دوراً كبيراً بالنسبة إلى الفن، ونقل الروح الغربية إلى الشرق، وتطعيم الفن الفارسي بالفن العربي، ذلك أن العرب اتصلوا اتصالاً مباشراً، بالدول الواقعة على شواطئ البحر الأبيض المتوسط..

– أما الفن الصيني، فقد كان أثره في الفن الفارسي أقوى من أثر الفن الأوروبي فيه، وقد تجلى هذا عند ظهور دولة المغول، بزعامة تيمورلنك، حيث ازدادت صلات هذه البلاد توثقاً، وأصبحت أكثر ارتباطاً، وكان ذلك عصر ازدهار وقوة الفن الفارسي، فقد أتيح للفنانين في فارس، مشاهدة آثار الفنانين الصينيين فتأثروا ببراعتهم الفائقة، ودقتهم المتناهية، في إبراز

مشاعرهم، وتجسيد المناظر الطبيعية، في صور محسوسة، تشهد لهم بالعبقرية والأصالة، إذ إن هذه الرسوم تتطلب تفكيراً عميقاً في تهيئتها وإبرازها. وأخذ الفنانون في فارس ينهجون الأسلوب ذاته، من حيث الدقة والمقدرة الرائعة في تجسيد الواقع، في صور أخاذة، واستلهام الطبيعة في رسوم ما تزال نموذجاً للدقة والروعة.

– لقد كان الفن الفارسي صورة ثانية للفن الصيني.. وعلى الرغم من تأثره الشديد بالفن الصيني، إلا أنه ظل محتفظاً بطابعه وروحه المتميزة..

– ويتابع الشاعر الإنكليزي حديثه عن الفن الفارسي فيعقد مقارنة بين الفن الصيني والفن الفارسي فيقول:

«عندما نرى لوحة لفنان صيني، نلاحظ تحرر الفنان من القيود الطبيعية، وعدم التزامه بوحدة معينة، كما نلاحظ بوضوح كيف تخضع الطبيعة لريشته، بينما نلمس في صورة الفنان الفارسي، تناسق الأجزاء وترتيبها بانسجام متناه.. وإذا بحثنا عن الأسباب تبين لنا أن استيعاب الفنان الفارسي للمسافات، لم يكن كاستيعاب الصيني لها واهتمامه بها، فإحساسه بالحرية والانطلاق نجده عند الفارسي يحدد قبل البدء، ويرسم لريشته محيطاً لا يتعداه، وحدوداً لا يخرج عنها.. وقد اختلف النقاد في نظرتهم إلى هذا الفن، إلا أنهم اتفقوا على روعته، وذوقه المرهف، الذي يستشف الحقيقة بصفاء لا حدود له.

- وأبرز مثال على ذلك أعمال الفنان الكبير (بهزاد) الذي يعدُّ أعظم فنان فارسي برسومه الفنية الرائعة، إلا أنه لم يحاول أن يقوم بثورة على هذه القيود، وينتزع نفسه من قسوة التقاليد، بل كان زعيماً لمذهب، سار على نهجه فنانون عديدون، تركوا من الآثار الرائعة التي جعلت من الفن الفارسي فناً عالمياً يتميز بالأصالة والعبقرية.



(من منمنمات بهزاد)

n

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١١م
عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

آفــاق ثقــافيــة

لم يكن صدقي إسماعيل نموذجاً للمفكر والأديب العربي، الذي يتميز بسعة إطلاعه ورحابة فكره فحسب، بل كان روائياً وشاعراً وباحثاً. لقد أشاع الفكر الأصيل نضالياً وفكرياً في نهاية الأربعينات، وفتح نافذة واسعة على الفكر العالمي بمختلف تياراته.

ولد صدقي إسماعيل، في مدينة أنطاكية بلواء اسكندرون، عام ١٩٢٤م وعرف النضال ضد الاستعمار منذ طفولته، وبعد المعاناة المؤلمة، انتقل إلى سورية وتنقل في المدارس الابتدائية والثانوية، ما بين حلب وحماة ثم دمشق.

يعتبر صدقي إسماعيل من أبرز المثقفين العرب الثوريين الذين قدموا من خلال كتاباتهم، ومن خلال الممارسة النضالية، إسهامات جدية في محاولة بلورة نظرية للثورة العربية المعاصرة. وتدور معظم كتاباته حول محور واحد هو الإنسان العربي وقضيته في العصر الحديث مستعيناً برصيده الواسع من الثقافة العالمية المعاصرة.

جمعت مؤلفاته بعد وفاته عام ١٩٧٢م في ستة مجلدات، ضمت رواية (العصاة) ومجموعة (الله والفقر) و(العرب وتجربة المأساة) ورواية (الحادثة) وكتاب عن (رامبو) وكتاب عن (فان غوخ)، وعدد من المسرحيات، هي (أيم سلمون) و(عمار يبحث عن أبيه) وغيرها. بالإضافة إلى مجموعة من القصائد الشعرية. ولا ننسى الجريدة الفكاهية (جريدة الكلب) التي كان يكتبها بخط يده، على نسخة واحدة بنقد لاذع سياسي واجتماعي وأدبي، وتوزع بين الأصدقاء، ولا أحد يعرف أين تستقر. وقد جمع منها ما أمكن، وصدرت في مجلد خاص.

الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة
www.syrbook.gov.sy
٢٠١١م

السعر (٥٠) ل.س